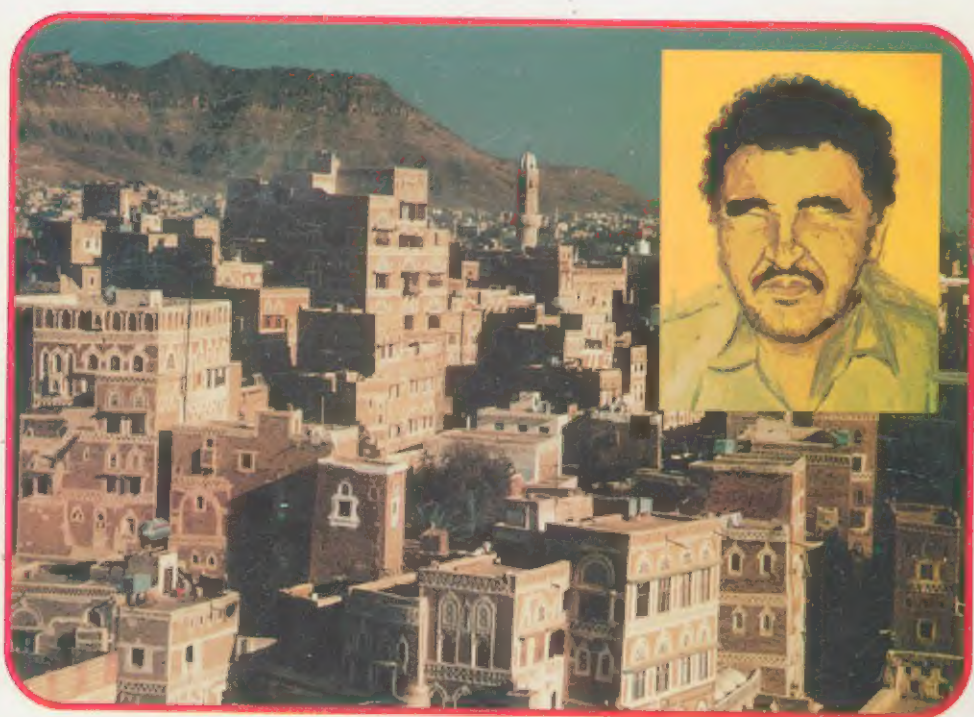


د. أحمد عبد الحميد إسماعيل

عبد الله البردوني

حياته وشعره



تقديم

أ.د. الطاهر مكي



مركز
الحضارة
العربية

عبد الله البردوني

عبد الله البردوني

حياته وشعره

د. أحمد عبد الحميد إسماعيل

الطبعة العربية الأولى : نوفمبر ١٩٩٨

رقم الإيداع : ٩٨ / ١٥٣٠٠

الترقيم الدولي : I.S.B.N. 977-291-119-1



السلسلة الأدبية

رئيس المركز
على عبد الحميد

مدير المركز
محمود عبد الحميد

المشرف العام
على السلسلة الأدبية
خيرى عبد الجواد

الجمع والصف الإلكتروني
مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين عمارات الأوتاف
ميدان الكيت كات
تليفاكس : ٣٤٤٨٣٦٨

عبد الله البردؤنس

حياته وشعره

د. أحمد عبد الحميد إسماعيل

مدرس الأدب العربي - كلية دار العلوم

جامعة القاهرة - فرع الفيوم

١٤١٨هـ - ١٩٩٨م



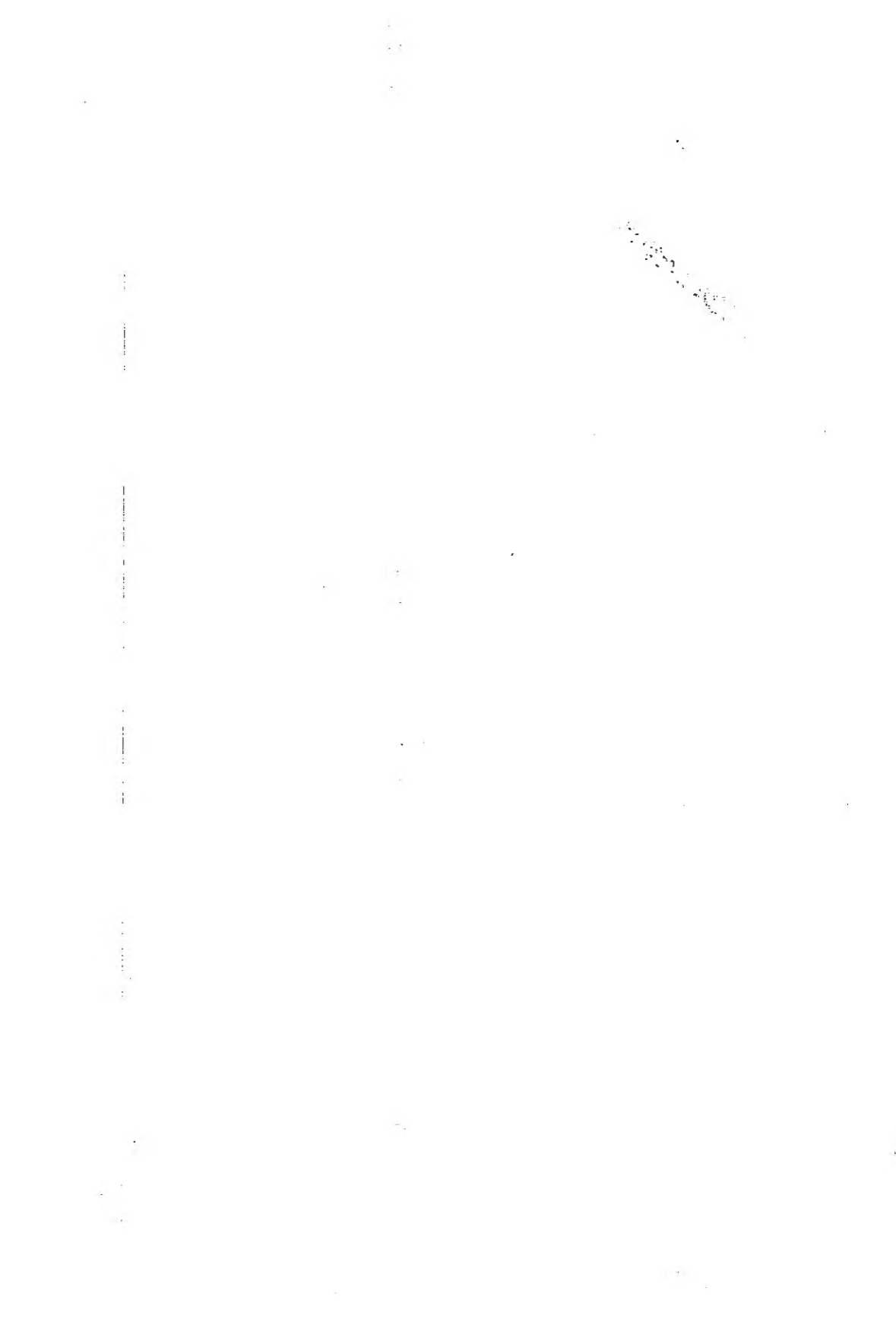
حسن يوسف العبد المذنب

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

"وَبُإِنِّي إِذَا أَنزَلْتُ إِلَيْكَ مِنَ خَيْرٍ فَتَقِيءُ"

صدق الله العظيم

(النقص . ٢٨)



عيسى يوسف (الأموي)

الإهداء

إلى روحك الطاهرة يا أباي ،
أهدي هذا الكتاب ..

ابنك
أحمد عبد الحميد

هذا الكتاب

كان أطروحة الماجستير ، نوقشت في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ،
يوم الخميس ١٠/١٠/١٩٩٢ م ، ونالت تقدير "ممتاز" .
أشرف عليها الأستاذ الدكتور الطاهر أحمد مكي ،
وناقشها الأستاذ الدكتور / محمد عبد الطلب
والأستاذ الدكتور / عبد الواحد علام

تقديم

جاء لقائى مع الشاعر الكبير عبد الله البردوني متأخراً للغاية ، فلم أسمع به قبل رحيلى إلى أوروبا مبتعثاً عام ١٩٥٧ ، لم أسمع به إلا بعد عودتى إلى الوطن عام ١٩٧٣ ، فى هذا العام كنت أهيئ نفسى لإعداد مجموعة من القصائد لكبار شعراء العربية فى مختلف أقطارها ؛ لتنمية وجدان عربى مشترك بين الشباب وطلاب الجامعة الذين سوف أتولى تدريس هذه النصوص لهم ؛ انطلاقاً من الإيمان بوحدة عربية سوف تتحقق يوماً مهما طال الزمن ، وتكاثرت الصعاب . وأدركت مبكراً أن الصخب الإعلامى ، وهو زائف وكاذب فى مجمله ، لا يمكن أن يهدينى إلى هؤلاء الشعراء العظام الذين أبحث عنهم ، فهم يحكم طبيعتهم وتكوينهم ، وإيمانهم بفنهم وعبقريتهم ؛ أبعد الناس عن التدنّى والنفاق ، وأقربهم إلى التمرد والثورة ، إن المثقف الحقيقى لا يكون إلاً متمرداً وناثراً على الدوام . وكان طريقى إلى هؤلاء هى دواوين الشعر المتواضعة طباعة وورقاً ، والمجلات غير الرسمية ، التقط كليهما من أسوار حديقة الأزبكية فى أيامها المجيدة تلك .

وذاث يوم التقطت مجلة تصدر فى بيروت ، ووقفت العدد على مهرجان شعرى أقيم فى دمشق ، عام ١٩٧٠ ، إذا لم تخن الذاكرة ، وشريت العدد ، وجلست فى "الأمريكين" انتهم ما فيه ، وخاب ظنى فى أكثر قصائده ، كان جلّها نشرًا كتب راسياً ، بلا موسيقى ولا صور ولا معنى ، وأحسست بالخيبة العميقة ، حتى إذا انتهيت إلى قريب من آخر المجلة ، وقعت على قصيدة بعنوان "أبو تمام وعروبة اليوم" ، للشاعر عبد الله البردوني ، ولم أكد أمضى فى قراءة الأبيات ؛ حتى أحسست بنشوة ، دونها نشوة المحب وقد وصله الحبيب بعد هجر ، أو مدمن الكأس وقد أصاب منها شيئاً بعد حرمان ، وأخذت أتعجل نفسى فى القراءة ، بصوت مرتفع ، رغم أننى فى مكان عام ، فإذا انتهيت منها عاودتها ، وعدت إلى منزلى أحتضن المجلة كأننى عثرت فيها على كنز ثمين .

بعد عام بدأت أجمع القصائد التى سوف يتضمنها كتابى : "الشعر العربى المعاصر : روائحه ومدخل لقراءته" ، ونفدت طبعته الخامسة منذ أعوام ، وحين التمت المجلة اللبنانية لم أجدها ، وعبتاً حاولت أن أذكر اسم الشاعر ، ولكن آيائاً من القصيدة استقرت فى ذاكرتى ، فأرسلت إلى الصديق العزيز الأستاذ الدكتور أحمد الهوارى وكان يعمل فى اليمن يومها ، استنجد به ، وأسأله أعمال شاعر له قصيدة اسمها "أبو تمام وعروبة اليوم" ، ولا أذكر منها إلا آيائاً قليلة ذكرتها له ،

ولم تمض غير أيام ؛ حتى حمل إلى البريد من اليمن الأعمال الكاملة للشاعر اليمنى العظيم، ومن يومها لا تفارقتى أشعاره ، أعود إليها حين تحاصرني عجمة الشعراء الأحرار أو المنفلتين ، أو النافرين ، وكلام كثير تقرأه فلا تفهم منه شيئاً ، وادعاءات عريضة تصدع رأسك ، ولا تجد عندها نافعاً ، واكتشفت في صاحبي الذي أحببته شعرنا العربى العريق ، مضمخاً بأريج العصر وروحه وعطوره ، نجد نفسك والتاريخ بين يديك لم تفارقه ، ولكنك تعيش الحاضر بكل روعته وتقنياته .

فى البردوني شموخ المتبى وكبرياؤه فتاناً ، وإنسانية المعرى وفلسفته ، وزمده ، وتعالیه إنساناً على دنایا الحياة وتوافهها ، وأخذ من ابن الرومى سحرته المریة ، يواجه بها زيف الحياة فى أيامنا ، وما أكثر هذا الزيف وأقساه وأمره فى عالمنا العربى ، إنه مزيج رائع من هذه القمم التى يفخر بها الأدب العربى فى مختلف عصوره ، وأعيدك أن تظن أنه قلّد فى شعره كل واحد منهم فى جانب من هذه الجوانب التى أشرت إليها ، لا ، ذلك شىء لا یرد على الخاطر ، وما أريد أن أقوله إن نيران الأحداث التى اصطلت بها ، وأنضجت عبقريته ، وصفتها من أدراں الطراوة والتردد والتناق - وهو أشد الأمراض خطورة وتأثيراً ودماراً بين المثقفين العرب ، والتابعون منهم أشدهم تريباً - جعلت مزاجه على النحو الذى ألحنا إليه ، إحساسه بقيمته شاعراً ، ومشاركته مواطنیه آلامهم إنساناً ، وتوظيف الفكاهة فى النقد حين تكون الذع وأقسى من الجدیه .

أما فى تشکیله الشعرى فهو أمة وحده ، لا مثیل لها فيما سبق من شعرنا العربى ، ولا بین معاصریه ، ولا أحکم على المستقبل ، لأننى لا أفقد الأمل فى أمتى وعبقریتها ، رغم طوفان الزيف الباطل الذى يتفشى واقعنا الأدبى بعمامة والشعر بخاصة ، فلعل الله یبعث لنا بردونياً آخر على رأس المئة القادمة إن شاء الله . البردونی یصب إبداعه فى قوالب شعرنا العربى : عروض الخلیل وقوافیه ، ولكن هذه لا تحول بینة و بین أن یفید من أدق تقنیات النقد الحديث ، فتجد فى قصائده تعلد الأصوات ، والقصة ، والرمز ، والأحلام ، وتتناثر الحکمة عبر آبیاته كأنما هو زهیر بن أبى سلمی بعث بیننا من جدید . ولأنه متمکن من لغة قومه ، فهو صاحب مذهب فرد فى الصیاعة ، لا یخرج به عن القواعد ، ولكن یدهب بها إلى ما هو أبعد من العادى المألوف ، فیخیل إلیک أنه یشتق أفعالاً جدیدة ، ویصوغ مشتقات غیر معهودة ، وأنک معه تقرأ عربیه مستحدثة ، وإن كانت تضرب بجذورها فى أبعد أعماق التاريخ .

حتى قریب كانت العربیه تزهو بکواکب ثلاثة تتحرك فى سمائها الشعریه : محمد صادق الجواهرى ، ونزار قبانى ، وعبد الله البردونی ، ذهب الأول والثانى ، وندعو الله أن یسد فى عمر

الثالث . أمّا الجواهري فكان شاعراً وحدوياً تراثياً ، يقول القصيدة في ثلاثمائة بيت ، فلا تضطرب بين يديه قافية ، ولا يعز عليه إيقاع ، ولكنه لم يعر الجديد في الفن اهتماماً ، دون أن ينقص ذلك من روعته شيئاً ، فقد كانت إمكانات العربية ، وهي بلا حدود لمن يتمكن منها ، تمده بكل ما يريد ، فملأ الدنيا أنغاماً بهوم العرب وطموحاتهم ، وترك بصماته واضحة في حياتنا الأدبية ، تقهر النسيان ، وتعرض نفسها على أحداث الزمان . وأفاد نزار قباني من مستحدثات الفن ، فكان يلعب بالمجاز وتراسل الخواص والقص في مهارة فائقة ، ولكن خطه من التعمق في التراث كان متواضعاً ، فجاء معجمه الشعري محدوداً ، يتحرك خلال قدر منه لا يتجاوزه . وأخذ البردوني خير ما عند الجواهري وما عند نزار ، فكان معجمه وسيعاً ، وثقافته مترامية الأطراف ، وتمكنه من الحديث معيناً له على أن يكون شاعراً عصرياً .

ومع ذلك ؛ فالشعر الحق لا يقاس في بعده النهائي بشيء مما قلت ، وإنما في قدرة صاحبه على إيصال تجربته للمتلقي ، أي القارئ إن شئت ، وربما كانت مأساة الشعر الحر أنه سقط في الطريق قبل أن يبلغ غايته ، فلم يترك أثراً ، ولا أحس به أحد ، رغم كل دعاوى أصحابه ومؤيديه .

أما شعر البردوني فلا تكاد تقرأه حتى تحس بتجربة صاحبه ، ولقد كنت دائماً أدرس فريدته "أبو تمام وعروبة اليوم" ، فأحس باللمع في مآقي عيون طلابي ، حتى إذا سألت ، في المحاضرة نفسها ، ونحن نندارسها ، عما إذا كان هناك من حفظها ، فأجد عدداً من الطلاب غير قليل ، ينشد ما تدارسنا من الذاكرة فلا يخطئ ، ولك أن تسأل كم شاعراً من شعراء الشعر الحر يستطيع أن ينشد قصيدته أمام جمع من الذاكرة ؟

أنا لا أعرف أحداً .



كنت على ذكر مع نفسي من دراسة لهذا المبدع العظيم ، ولكن شواغل الزمن ، وهموم المثقف الملتزم في أيامنا ، سرقت الزمن من بين يدي دون أن تأتي على الفكرة نفسها . وذات يوم جاءني الدكتور أحمد إسماعيل ، وهو من طلابي الذين كنت أحبهم ، لمواهبه ، وثقافته ، وخلقه ، يعرض عليّ أن تكون رسالته في الماجستير عن عبد الله البردوني ، بإشرافي ، وترددت ، ووافقت شريطة ألاّ يحول هذا دون إعداد دراستي أنا في المستقبل ، ووافق . كنت خائفاً ألاّ تحيى الدراسة في مستوى الشاعر الكبير ، فلما أنهاها غمرتنى سعادة بالغة ؛ فقد جاءت فوق ما توقعت ؛ ذلك أن المبدع العظيم يرتفع بدارسه إذا كان صاحب موهبة ، وما أكثر ما نصحت طلابي بأن يستعدوا في

دراساتهم العليا عن الشعائر ، وهم كثر ، والحمد لله الذى لا يحمد على مكروه سواه ، لأن هؤلاء سوف يهبطون بهم إلى قاع الثرثرة والغموض والادعاء .

جاءت دراسة الدكتور أحمد إسماعيل فى مستوى رفيع من التحليل ، وكانت الأولى فى نوعها ، فهى عمل رائد ، ولست أزعم أنه أغلق الباب بعده ، لأن الشعر العظيم حمّال أوجه ، والشخصية المبدعة تتسع فى حركتها لأكثر من تفسير ، وبحسبه أنه راض الطريق لمن يأتى بعده ، وأوضح المعالم للراغبين فى متابعته ، ويبقى له فضل الريادة والاكتشاف . ولا أظن أننى متحدث عن محتوى الرسالة ، فهى بين يدى القارئ ، لن يخسر فى متابعتها وقتاً ، ولا فى شراء الكتاب مالا .



يا أيها القرن الواحد والعشرون ، القادم إلينا بعد عامين ، أفسح الطريق أمام شاعر عظيم سوف يكون أحد مفاخرك أنك احتوته بين من عاشوك زمناً .

أ.د. الطاهر أحمد مكي

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذى أنزل كتابه بلسان عربى مبين ، والصلاة والسلام على النبى العربى الأمين .

هذا الكتاب ، دراسة فى عالم البردوني الشعرى ، وقراءة متأنية لإبداع فنى متميز ، يمزج بين الأصالة والتجديد ، بمقدرة فنية فائقة ، أما الأصالة ، فإنها تلوح فى كل قصيدة من شعر البردوني . حيث البناء الموسيقى التراثى المقتدر ، الذى يؤكد أن شعر البردوني يتهادى فيه النور الذى لمسناه فى شعر أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء ووضاح اليمن ويزيد بن مفرغ الحميرى ، وغيرهم من شعراء العربية الذين أصبحوا معالم فى تاريخ الشعر الجميل .

وأما التجديد ، فهو التفرد الحقيقى الذى باغتتنا به هذا الشاعر ، ففى الإطار التراثى ، تنساب تقنيات الشعر الحديث ، بمذاهبه الأدبية المتعددة ، على مستوى الإيقاع واللغة والأسلوب والصورة ، فنلمح أبعاداً عبثية ووجودية ورمزية وسريالية ، لا تضيق عنها أوزان الخليل ، ولا تعجز البردوني حين يرنحل بحروفه من عالمه الذاتى إلى عالم الحياة الأرحب .

إن الأدب عالم رحيب وشفيف ، سرعان ما يسجل فى ذاكرة التاريخ ولا يمحو ، لأن عناصر الأدب تغلغل فى وجدان الإنسان مؤثرة فى سلوكه وتفكيره ، والشعر أخطر وأصفى العناصر المؤثرة ، إنه فن تكثيف الانفعال ؛ لامتلاكه اللغة والموسيقى وقدرته على تكثيف جوانب الإيحاء بالصورة والإيقاع ، لقد حفظ الشعر تاريخ الأمم المختلفة ، وسير أغوار الشعوب ، وجاء محملاً بآثارها ، فى الفلسفة والعقيدة والسياسة والاجتماع والحضارة وغيرها ، ومازال الشعر يقوم بنفس المهمة فى حاضرتنا ، ليفقدوا شاهداً عليه فى ضمير الأجيال المتعاقبة ، وسيظل مجال الأدب والشعر مرآة لانعكاس العلاقات فى ذات الإنسان ، وإن للشعر بخاصة ، شفافية تلمس هذه الذات العميقة ، إنه يصور مدى الانفعال والتلاحم وميلاد الإحساسات وموتها فيها ، إن الشعر وحده جدير بخلق مواسم فكرية ، تنهض بالأمم كل حين ، وتصلها بحقيقة الوجود والمهمة التى بعث بها الإنسان فى هذا الوجود ، وبتوليد الثقة فى الإنسان ، تخلق المقدرة على الحياة .. وتتجسد السعادة مصاحبة لجوانبها المختلفة ، لأنها ولدت فكرة فى العقل البشرى المسيطر ، إن الشعر هو

هدية الله إلى الوجدان الجمعى الإنسانى ، رغم أنه موهبة تعطى للقليلين من الناس ، وهؤلاء الشعراء لا يستطيعون إخفاءه ، كأنه قدرهم المحتوم ، ومن هنا فقد حمل الشعر من أسرار التأثير ما يمكن أن يصل بأخلاق رسالة السماء إلى القلب الإنسانى ، فالشعر لا وطن له ، لأنه لغة جمالية تخرق المشاعر فى كل وطن ، فقد تأثر كل الشعراء بكل الشعراء الذين سبقوهم ، إن سلباً وإن إيجاباً ، وليس بمستغرب أن نستشف دندنات "طاغور" و "بيدبا" الفيلسوف فى قصيدة لشاعر عربى ، ونسمع الترنيمات الأندلسية فى شعر أوربا ، ونشدو بالأخير فى شعرنا العربى المعاصر ، ونخضع فى مفهومنا للشعر ، للعديد من المذاهب والتيارات التى اجتاحت الشعر الأوربى ، والتى تولدت من انسياح الشعراء فى عوالم الفنون الأخرى ، كالرسم والنحت والتصوير والمسرح والرواية والقصة.

وشاعرنا " عبد الله البردوني " أحد الشعراء المعاصرين الذين ناءوا بثقل أمانه الكلمة الشاعرة ، واستطاع أن يجردها سلاحاً وعلاجاً وبلسمًا فى أمته ، واستطاعت الكلمة الشاعرة أن تصور الوجود والعالم والبشر والتاريخ والحياة فى ذاته خلف جفنيه المظلمين ، كما استطاعت أن ترسم ملامحه النفسية الغائرة ، التى تتحكم فى منطق الأشياء لتبنى له منطقها الخاص ، وتبيح له التردد والاختلاف فى قضية واحدة ، وهو فى موقفه صادق الحس والمشاعر ، لأنه لا يصور الحقائق الظاهرة ، بقدر ما يصور أثر ترسباتها فى نفسه ، وكم هى كثيرة وشائكة تلك القضايا اليمينية والعربية والإسلامية !

وإنى إذ أقدم هذا الكتاب ، أقدم قبله عظيم امتنانى لأستاذى الدكتور الطاهر أحمد مكى ، فهو الذى مهد لى الطريق ، وحبب إلى الأدب ، وأول من عرفنا بهذا الشاعر العظيم ، وتفضل بتقديم هذا الكتاب .

وباقة ورد وحب ، لرفيق العمر والدرب ، الدكتور أيمن ميدان ، زهرة الود بينى وبين أستاذى الحبيب .

الولف

تمهيد

اليمن :

تحتل اليمن مكانة أئيرة فى قلب الأمة العربية المسلمة، بل فى ضمير العالم القديم والحديث، لماضيها الزاهر النقى، الذى تجلّى فى «حضارة سبأ» وقد عظم القرآن ملكة من ملوكها، لخضوعها مؤمنة بالحق والتوحيد، كما عظم فى قومها الرشد والطاعة، وما كانت الملكة «بلقيس» إلا يمنية الدم والنسب، وما كان خضوعها للنبي سليمان عليه السلام إلا إيداناً بمولد أمة موحدة، تدخر لأنبياء الله بعد حين، لما وهبت من سلامة الصدر وصفاء الذهن، ولا عجب أن يكون ملوك الغساسنة فى الشام من اليمن، والأوس والخزرج من اليمن، وهم أحباب الرسول صلى الله عليه وسلم وأنصار الإسلام، وكانت اليمن أولى المناطق التى دخلت الإسلام بعد المدينة، فاستحقت اليمن واليمنيون تكريم الرسول لهم بقوله: "الإيمان يمان، والحكمة يمانية" ^(١) والإيمان والحكمة زهرتان لطهر القلب وصفاء الذهن، وقد قامت فى اليمن دول كثيرة مختلفة المذهب والفكر بعد تفكك الخلافة زمن الدولة العباسية، هذه الدول تنمى إلى أهل السنة والشيعة بأنواعها والخوارج، كلها زالت مع الزمن، ولم يبق سوى أهل السنة والشيعة الزيدية، وهم أعدل الشيعة وأقربهم فكراً إلى أهل السنة، ولم يذكر خلاف بينهما، رغم محاولات الاستعمار الإنجليزى إحداث الفتنة بينهما، ثم محاولات الأئمة إشعالها، حتى ينشغل الشعب اليمنى بخلافاته عن جرائمهم فى حقه.

أحوال اليمن السياسية والاقتصادية والاجتماعية قبل ثورة سبتمبر سنة ١٩٦٢م :

بسطت الدولة العثمانية نفوذها على اليمن سنة ١٧١٧م فى عهد سليم الأول، وسرعان ما أخذ هذا النفوذ فى الانحلال تدريجياً، لضعف العثمانيين فى مواجهة الدول الاستعمارية، وسوء إدارتهم وإشرافهم على اليمن، وبداية المقاومة الشعبية اليمنية للأتراك، معلنة سخطها على الحكم التركى. إذ أدرك اليمنيون أنهم أولى باليمن وأجدر بالاستقلال، فأيدوا الدعوة الوهابية. كفكرة

(١) انظر: الشيخ بدر الدين العيني (ت ٨٥٥هـ): عمدة القارى، شرح صحيح البخارى، ج ١٨، ص ٣١، دار إحياء التراث العربى، بيروت .

دينية وسياسية، تستطيع أن تجمع الشعب اليمنى على كلمة واحدة، لتخرج اليمن قوية من تحت السيطرة التركية، ولكن والى مصر "محمد على"، وكان يعمل على إرضاء الباب العالى فى تركيا، أرسل حملة عسكرية قوضت عرش الاستقلال الوليد لتعود اليمن مرة أخرى الى حظيرة الدولة العثمانية سنة ١٨١٨م، وظلت الثورات صغيرة فى الحفاء، إلى أن كان عام ١٩١١م، حيث بلغت الثورة أوجها بقيادة الإمام يحيى بن حميد الدين، وتمكن الثوار من الاستيلاء على صنعاء، عندئذ فرضوا على تركيا عقد صلح معهم، وفيه، اعترفت لهم بحق السيادة على المناطق الجبلية الداخلية، واحتفظت تركيا لنفسها بالسيادة على المنطقة الساحلية^(١).

استطاع "بنو حميد الدين" بقيادة الإمام يحيى، أن ينصبوا أنفسهم أئمة على اليمن، وساعدتهم الظروف السياسية على ذلك. كما ساعدتهم بعض الادعاءات الدينية، إذ أعلنوا أنهم ينتسبون للرسول صلى الله عليه وسلم، مما دفع الشعب إلى الالتفاف حولهم صادقاً، وبعد محاولات عديدة مع الدولة العثمانية التى لقت بعد ضعفها "بالرجل المريض"، سنحت الفرصة للإمام يحيى، ليعلن استقلال اليمن سنة ١٩١٨م، بعد هزيمة تركيا فى الحرب العالمية الأولى، وعقدها صلحاً مع أعدائها^(٢).

وكان من الإمام يحيى ما لم يحمده عقباءه، فقد عقد معاهدة مع بريطانيا سنة ١٩٣٤م، ليضمن ملكه وملك أسرته، ومفاد المعاهدة الاعتراف باستقلال اليمن - التى استقلت من قبل - ولكن على ما هى عليه، أى دون عدن البريطانية ومحمياتها التسع كما أطلقت عليها بريطانيا، التى رأت فى عدن موقعا استراتيجيا يضمن لها السيطرة على البحر العربى والمحيط الهندى ومدخل البحر الأحمر من الجنوب، وهى المناطق التى تمر فيها تجارتها من الهند وجنوب شرق آسيا الى الشمال عبر طريق رأس الرجاء الصالح جنوب أفريقيا أو طريق قناة السويس^(٣).

لقد تألم اليمنيون لانقسام اليمن، وما زاد فى ألهم، ضياع مناطق الشمال اليمنى أيضا فى نفس العام الذى استسلم فيه الإمام للإنجليز، ففى سنة ١٩٣٤م، قامت الحرب اليمنية السعودية نتيجة للخلافات حول الحدود، وضمت السعودية أراضى يمنية، هى "نجران وأبها وجيزان"، ولحقن الدماء تنازل الإمام مرة أخرى، ليخلف فى قلوب اليمنيين حسرة دقينة، باسم القومية العربية^(٤).

(١) د. يسرى الجوهري، د. ناريمان درويش: جغرافيا العالم، ص ٥١٧، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية ١٩٨٨م.

(٢) نفسه: ص ٥١٧.

(٣) نفسه: ص ٥١٧.

(٤) انظر: محمود كامل المحامى: الدولة العربية الكبرى، ص ٤٥٧، دار المعارف بالقاهرة.

مما جعل بعض المؤرخين الإيطاليين يتساءل عن ماهية القومية العربية، التي تخول للإمام تسليم أرض شعب اليمن إلى المملكة السعودية، ولم تستطع إيطاليا حليفة اليمن آنذاك أن تساعد اليمن على استرداد أراضيه، ذلك أن الإمام لم يطلب استعادة الأرض من الإنجليز في عدن جنوب اليمن، أو من المملكة العربية السعودية حليفة الإنجليز، لقد أراد الإمام أن ينطوي بدولته بعيدا عن المعارك العالمية، خوفا من تدخل القوى ذات المصالح الطامعة فيها، فرأى أن تبقى بلاده - ما أمكن - بعيدة عن فكرة التوسع في العلاقات الدولية، خوفا مما كان يسميه "بالظفرة"، ولذلك، بلغت اليمن في عهده أقسى درجات التخلف^(١)، وكان أن تفجر الفكر الثوري في أذهان كوكبة من أبناء اليمن المخلصين، الذين أتيحت لهم فرصة الإقامة خارج اليمن، أو أتيح لهم من العلم والثقافة ما يبعث على المقارنة بين اليمن وغيرها من دول العالم، وقد وهب هؤلاء الغيرة على بلادهم، واليقين في إحداث التغيير، من خلال المد الروحي الديني الذي وافاهم من الإخوان المسلمين في مصر، والذين باركوا الخطو الثوري في اليمن، وأمدوه بالفكر والتنظيم، حيث كان بعض الشوار من المفكرين والشعراء والأدباء اليمنيين القيمين في مصر؛ هرويا من الإمام الطاغية "يحيى"، ينالون قسما من الثورية المنظمة على أيدي جماعة الإخوان قبل قيام ثورة يوليو بكثير، كما كان بعض هؤلاء الثوار عسكريين يدرسون في العراق وسوريا، انضموا إلى إخوانهم في مصر للقضاء على النظام المريض^(٢).

قامت الثورة الأولى في اليمن بصورة انقلاب عسكري، قتل فيه الإمام يحيى سنة ١٩٤٨ م. وكان على الثوار بعد مقتل الإمام أن يواجهوا الشعب اليمني الذي لم يحرك ساكنا للثوار والثورة، "إن الجماهير اليمنية على ما تعانيه من مظالم ومتاعب، وما تقاسيه من جهل وفقر ومرض، لم تفكر في ثورة، ولا تنتظرها"^(٣)، فشلت الثورة لأنها فقدت قاعدتها الشعبية العريضة، لم يكن هناك توعية شعبية تضيء للشعب مساره المظلم خلف أئمة متخلفين، لقد ارتعد الثوار من غضبة الشعب ضدهم، إن اليمنيين لا يعرفون إلا السلطة الإمامية، إنها - في تفكيرهم - تاريخ الإسلام وامتداد الخلافة الإسلامية، والنور الذي يمنع عنهم دياجير الكفر والفسوق، مما اضطر الثوار إلى إعلان قيام إمام آخر، هو ولي العهد "أحمد بن يحيى" الذي كان يرقب الأحداث من بعيد، أمره

(١) انظر. جغرافيا العالم: ص ١٨٥

(٢) مركز الدراسات والبحوث اليمني: وثائق أولى عن الثورة اليمنية، ط ١، ص ١١٨ وما بعدها، دار الآداب.

بيروت، صنعاء سنة ١٩٨٥ م.

(٣) السابق ص ١١٨

أبوه قبل اغتياله "بالانتقال إلى صنعاء العاصمة، لاتخاذ الإجراءات اللازمة ضد من سماهم بالخونة، وتظاهر ولى العهد بأنه يتأهب لمغادرة "تعز"، ولكن كان يتوجس خيفة من أن يعطى تواجده مع أبيه فى العاصمة الأحرار فرصة التمكن من القضاء عليهما معا، دون أن يجد فرصة للخلاص، كما وجدها أخيرا فى "تعز" أو أنه كما قال بعض اللصيقين به: كان قد استطال عمر والده الإمام يحيى، وطال انتظاره لتولى "إمارة المؤمنين"، فتباطأ فى الاستجابة لإلحاح أبيه عليه بسرعة الوصول، حتى يتخلص من أبيه، ثم يتخلص به من أعدائه ^(١)، وكان له ما أراد، إلا أن الأحرار كانوا مضطرين لتوليته كما سبق، ولم يكن الأحرار كلهم معروفين عند الإمام الجديد ليقضى عليهم جميعا، فقد كان منهم القاضى عبد الرحمن اليرباني قاتل الكلام السابق، وكان من أهل الحل والعقد فى حكومة الأئمة، ولثقتهم فيه لم يشكوا فى ولائه لهم، وكان مثله الكثير من الأحرار الذين لم تظلمهم قبضة الإمام "أحمد بن يحيى"، فعندما اضطّر الأحرار لتولية "أحمد إماما"، استبشروا فيه من خلال قوتهم الدافعة الخفية، "قابلية التطور"، والخروج باليمن من العزلة المضروبة عليها، وأن يقبل دستورا جديدا، ومسارات تصحيحية سليمة، بالإضافة إلى كونه واجهة نرضى طموح الشعب المسكين المطالب باستمرار سلطة الأئمة ^(٢).

مرت سبع سنوات على ثورة سنة ١٩٤٨ م، وبقدرة ما كان أثر فشلها شديدا على من بقى من الأحرار ومن باركهم فى الداخل والخارج، كان أثرها عظيما فى إفاقة فئات الشعب المختلفة وبثهم فكرا جديدا، وزاد المنتسبون إلى الفكر الثورى، لقد استطاع الثوار أن يضيفوا جديدا إلى مفهوم الثورة الشامل، فقد استقر حكم الإمام وثبت أمره، وعليهم أن يسيروا فى خطين متوازيين: الأول: التوعية والتثقيف للشعب ولأكبر عدد ممكن من مشايخ القبائل الذين كان لهم حينها ثقل حاسم فى سير الأمور عند الأزمات. والثانى: محاولة شق العصا بين أمراء البيت المالك ليأكل بعضهم بعضا، وذلك عن طريق إثارة طموحاتهم وتحريكها إلى ولاية العهد، بدفع الأمير "البدر بن أحمد بن يحيى" بالسعى إلى ولاية العهد، التى سيعارضه فيها الأمراء، وعلى رأسهم "السيف حسن" أخو الإمام أحمد، وآتت الخطة ثمارها، ودب الخلاف فى الأسرة الحاكمة، وعلى الصعيد العسكرى، ينشط قائد الثورة الثانية سنة ١٩٥٥ م "المقدم عبد الله الثلاثيا" فى تأليب الجيش ضد الإمام وتمرده عليه، فأعلن الانقلاب العسكرى، وضرب الجيش حصارا على القصر، واحتل المراكز الحكومية ومخازن الذخيرة والسلاح واللاسلكى والمطار، وانتزع من الإمام التنازل عن العرش

(١) وثائق أولى عن الثورة اليمنية: ص ١٣٣.

(٢) نفسه: ص ١٣٤.

حقنا للدماء، لأنه عجز عن القيام بأمانة المسئولية التي في عنقه، ويبيع أخوه "عبد الله" إماما في جمع من مشايخ القبائل وضباط الجيش، ومضت أحداث عجيبة، فيعلن الإمام للخلوع انقلابا على الانقلاب، وإذا بالمدفعية التي أمرت من قائد الجيش والانقلاب "المقدم الثلاثا" بضرب القصر ومن فيه، تتحول على قيادة الجيش العسكرية، ومقر الإمام الجديد، وحوصر الإمام الجديد وحاشيته، ويعرف قائد الثورة والجيش أن "عبد الله" الذي كانوا سيولونه عميل استعماري على صلة ببريطانيا وأمريكا، وأن الجيش قد أعانه على تحقيق مخطمعه، في حين يرى القائد "الثلاثا" أن "عبد الله" لم يكن إلا صورة مؤقتة للإمامة الزائلة، وقد تعلم القائد من الثورة الأولى في عام ١٩٤٨م، وما هو ذا الآن الشعب وكثير من الجيش يعلن الولاء للإمام أحمد، تقديسا لمكانته في دينهم وعقيدتهم، فالقائد "الثلاثا" عالج الثورة كما عالجها سابقوه في الثورة الأولى خوفا من غضب الشعب الذي تقلص في خاطره عرش الإمام^(١).

وقد كانت قيادة الثورة المصرية في القاهرة على دراية بخطوات عبد الله بن يحيى، فهاجمته عبر إذاعة "صوت العرب" بصوت المناضل اليمنى، الأديب والشاعر "محمد محمود الزبيري"، كما جاءت تهتة رسمية في شخص الوزير المصري "حسين الشافعي" الذي جاء يهني الإمام، ويحذر الثوار سرا من الطريق الذي سلكوه، وتم القبض على قائد الانقلاب ومساعدته والإمام المزعوم وأعدموهم جميعا، في مشهد من الجيش الذي عاد بولائه إلى أحضان الإمام "أحمد بن يحيى"^(٢).

لم يصمت الثوار الذين يتزايدون يوما بعد يوم، وفي أيديهم خبرات متراكمة من الحركتين السابقتين، وممارسة العلاقات مع أطراف القضية الثورية: السلطة الإمامية والشعب، والجيش، والقوى الخارجية المؤثرة، والعلاقات فيما بينهم.

استطاع الأحرار أن يهتكوا ستر الإمام إزاء شعبه، فأبرزوا أوضاع اليمن الاقتصادية والاجتماعية للشعب بكل وسيلة، فاقصود البلاد في يد الإمام، يمن بالثروة على من يشاء من مساعديه، حتى تفشت الرشوة وانتشر الفساد في المصالح الحكومية، وغدت الرشوة السبيل الأوحد إلى قضاء مصالح الشعب الفقير، واليمن اجتماعيا تنقسم إلى طبقتين، طبقة الأئمة ومن والاهم، وطبقة الشعب الكادح الذي يحرم من الثروة والمناصب معا، وسلطة القبائل تتولد من

(١) وثائق أولى عن الثورة اليمنية: ص ١٣٣.

(٢) السابق: ص ١٣٤.

ولائها للإمام، وهناك قبائل عديدة لا تقبل الإمام للمذهب الزيدى، وهى كثيرة، وقد ساندت الأحرار فى ثورة سنة ١٩٥٥م، وظلت تنتظر الفرصة للقضاء عليه، كما دفعوا بسياستهم الخفية العنيدة "الإمام أحمد" إلى المحافل الدولية العربية، حتى يبرزوا ضعفه ومكابرته ورفضه الشديد لتقدم اليمن أمام الشعب اليمنى، حيث دفعوه الى طلب اتحاد فيدرالى مع الجمهورية العربية المتحدة سنة ١٩٥٨م، وفشل الاتحاد بجهود المملكة السعودية، وتبين للأحرار والشعب أن رغبة الإمام غير صادقة فى الخروج باليمن من عزلته، إذ كان يريد من الاتحاد أن تسكت مصر أصوات المعارضين اليمنيين فى إذاعة "صوت العرب"، عندئذ تضافرت أياد كثيرة داخل اليمن وخارجها للقضاء على النظام الحاكم، واستطاع الأحرار تنظيم الثورة باقتدار، حيث بدأوا بتوعية الشعب من خلال الإذاعة التى بثها مصر على موجة "صوت العرب"، بتصوير المفارقة بين الإمام وبينته ومواليه والشعب الفقير، حتى هذه الإذاعة كانت تسمع فى السر، إذ ليس يملك جهاز الراديو إلا القليل من الشعب، فكانوا جماعات تسترق السمع، والعجيب أن اليمن آنذاك لم يكن لها ميناء على الإطلاق، رغم إشرافها على البحر الأحمر والمحيط الهندى،^(١) ولم يكن فيها طرق ممهدة بين المدن، وغير ذلك من السلبات التى تفجر فى دم الشباب الحمية والغيرة على الوطن، كما أبرز الأحرار سلبية الإمام إزاء الأراضي اليمنية المغتصبة فى الشمال والجنوب، وإلى جانب ذلك كان الجيش على أهبة الاستعداد، وبعض القبائل الموالية للأحرار، وقامت الثورة قبل السادس والعشرين من سبتمبر سنة ١٩٦٢م بسبعة أيام، ففى التاسع عشر من سبتمبر قتل "الإمام أحمد" على أيدي ثلاثة من ضباط الجيش الأحرار: "عبد الله اللقية، والعلفى، والهندوانة"، ولم يكن "البدر" ولى العهد يتوقع أن بعد مقتل والده الإمام ثورة شاملة، وكان فى جيشه مازال قويا، فقتل ثلاثتهم، وحاصر البدر "الإمام" أياما خمسة، ثم استطاع أن يهرب عن طريق القبائل إلى المملكة السعودية التى أمدته بالذهب والمال والسلاح والجنود ليعيد الإمامة، ولكن لم يستطع، ذلك أن الأحرار قد استقدموا القوات المصرية لتساندهم ضد قوى الرجعية المساندة من السعودية والإنجليز فى الجنوب، "ولولا التدخل المصرى العسكرى لفشلت الثورة، لأن إمدادات السعودية العسكرية أطالت الحرب إلى ثماني سنوات بعد ١٩٦٢م، وظلت القوات المصرية حتى ١٩٦٧م، حيث هدأت الأوضاع نسبيا، وقد وضعت مصر أول تشكيل رئاسى ووزارى فى اليمن بعد الثورة، وعلى رأسه الإريانى - قائل هذا الكلام - وجاء تشكيل الثورة بجعل "العميد عبد الله السلال رئيسا"^(٢).

(١) وثائق أولى عن الثورة اليمنية: ص ١١٨ وما بعدها.

(٢) نفسه: ص ١٣٣.

جغرافية اليمن :

لا شك أن التضاريس تشكل ملامح البيئة والحياة، و تؤثر في الإنسان و تصوُّره للثابت والمتغير وفلسفته تجاه الأشياء، باعتبارها الطبيعة التي تتجانس مع نشأة الإنسان في موطنه و تمتزج بطبائعه وملكانته، و اليمن إحدى الدول العربية التي تختلف تضاريسها عن بقية الدول، لموقعها الجغرافي المتميز، فهي تقع في أقصى الجنوب الغربي من قارة آسيا و شبه الجزيرة العربية، و تختلف « طبيعة أرضها عن بقية شبه الجزيرة العربية، في كونها هضبة جبلية مرتفعة في معظم أجزائها، و هي امتداد لسلسلة جبال الحجاز بمحاذاة البحر الأحمر، يبلغ ارتفاعها في اليمن نحو ٥٠٠٠ قدم عن سطح البحر، تقطعها الأودية الزاخرة بالمزروعات التي تستقطب الإنسان اليمني، كزراعة البن و القات، و تكثر بها السفوح البركانية الخصبة، بالإضافة إلى الأمطار الغزيرة معظم شهور السنة في بعض المناطق المرتفعة، فاليمن خضراء بطبيعتها»^(١) حتى عرفت باسم بلاد اليمن السعيد.

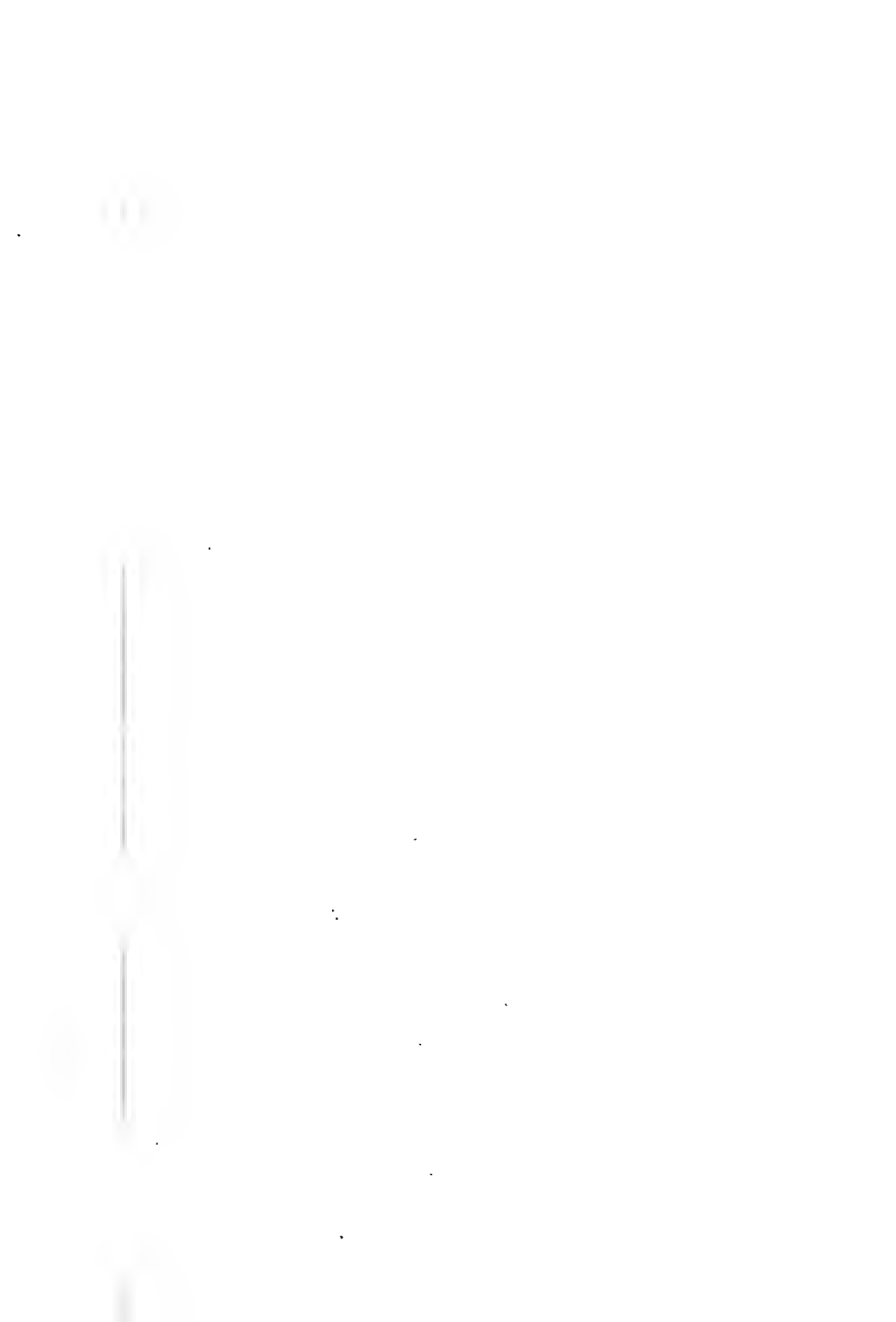
هذه التضاريس التي تشكل الأرض، استطاعت أن تميز الإنسان اليمني في أنماط حياته، فاليمني لين القلب شديد الغضب فيه جدية ووضوح، و قد تأثر الشعراء و الأدباء اليمنيون بهذه الطبيعة المتناقضة ظاهراً، و برع شاعرنا "عبد الله البردوني" رغم عماء المبكر، في الوقوف أمام سحر هذه الطبيعة و تشخيص وحننها النفسية ضمن وحدة كونية كبرى تتحكم في مسيرة الزمن والإنسان^(٢)، كما برع شعراء اليمن القدامى في تصوير هذه الطبيعة المميزة، أو استطاعوا من خلالها التفاعل مع الطبيعة الساحرة أينما تجلت، كما رمى القيس ووضاح اليمن عبد الرحمن بن إسماعيل ويزيد بن مفرغ الحميري و حسان بن ثابت في الجاهلية والإسلام، و سجد أن البردوني نهج سبيلهم في استخدام الأسماء بكثرة، حيث يذكر أسماء الجبال والوديان والأنهار والزرور والأشخاص والمدن والقرى والعواصم، يذكرها دون كلل، وإن بلغت من كثرتها التقليل من شأن الصورة الشعرية.



(١) جغرافيا العالم: ص ٥١٩.

(٢) انظر قصيدته «أصيل القرية ١٩٦٥م، من ديوانه، مدينة الغد وقصيدته «سيرة للأيام ١٩٦٨م نفس الديوان».

الفصل الأول
حياة الشاعر



أولاً :حياته

١ - نشأته ودراسه :

ولد عبد الله البردوني سنة ١٣٤٨ هـ الموافقة سنة ١٩٢٢ م، فى قرية «البردون» وهى قرية صغيرة من أعمال بلدة «زراجة» الخاضعة لإقليم «الحدا» أو «الحدة»، أحد مصايف «صنعاء» عاصمة الجمهورية العربية اليمنية، وفى قرينته نشأ، وهى قرية شاعرية الهواء، ذهبية الأصائل والأسحار، يطل عليها جبلان شاهقان، مكللان بالعشب، مؤزران بالنبت العميم^(١) ولعشق أبدي بين الشاعر وقرينته، انتسب إليها، وكانت ضميره الحى، ومعبد الخضرة والمثالية والجمال خلال رحلته الفنية الطويلة، ففى «أحضانها مرحت طفولته، وتحسست نظراته كؤوس الجمال الفاتن، حتى أغمض عينيه العمى بين الرابعة والسادسة من عمره، بعد أن كابد الجدرى ستين^(٢)، لقد اجتاح موسم الجدرى القرى الفقيرة المعتمدة، والمدن التى لم تر نور التحضر فى ظل الإمامة المستبدة، وليذهب الجدرى بكبار وصغار إلى المقابر، وليترك بصماته على بعض الوجوه، وليتنزع من وجه الطفل "عبد الله" عينيه اللتين أضاعا له قبل رحيلهما طريق الجمال والحب، هذا الحب العميق الذى أضاع قلبه فانبعث منه رؤيته للحياة.^(٣)

وقد كان حادث العمى مانما صاخباً فى بيوت الأسرة ؛ لأن ذلك الريف يعتد بالرجل السليم من العاهات، فرجاله رجال نزاع وخصام فيما بينهم، فكل قبيلة محتاجة إلى رجل القراع والصراع الذى يقود الغارة ويصد المغير^(٤) ورغم فداحة المصاب، مضى الطفل قوى الإرادة فى طريق النور، فاستهل التعليم فى مدرسة ابتدائية فى القرية وهو فى السابعة من عمره، أقام فيها ستين، ثم انتقل إلى قرية «المحلة» من أعمال إقليم «ذمار» وفيها أقام أشهراً، ثم شاءت له الأقدار أن ينتقل إلى مدينة «ذمار» نفسها، وفى مدرستها الابتدائية والعلمية عكف على الدرس عشر سنوات، كابد

(١) انظر: مقدمة ديوان البردوني، بقلم الشاعر، ط١، المجلد الأول، ص ٥١، دار العودة، بيروت ١٩٧٩ م.

(٢) نفسه: ص ٥١.

(٣) انظر: مقدمة ديوان البردوني، بقلم الدكتور عبد العزيز المقالح، ص ١٠.

(٤) نفسه: ص ٥٠.

فيها متاعبَ الدرس ومكاره العيش، والحنين إلى القرية وملاعبها، وخلال وقفة الصبي يتأمل مسيرة حياته المؤلمة، ومع اعتمال الحنين إلى طفولته البريئة وقرية الحبيبة وضيائها القديم، تتفجر ملكاته بالشعر، فبدأ يكتبه في الثالثة عشرة من عمره^(١)، ويبدو أن الزمن لم يتيح لشاعرنا أن يسجل ذلك الشعر الأول أو يستعيد فيما بعد، فأول قصيدة مؤرخة كتبت سنة ١٩٤٧م، وهي تصور فترة من حياة الشاعر المدرسية، وتلك القصائد الأولى للشاعر والتي ذهبت مع صباه حملت شكواه وتاوهات من الزمن وضيق الحال ونزعاته الهجائية التي تكونت من قراءته للهجائين، ومن سخط الشاعر على المترفين الغلف، فقد كان يتعزى بقراءة الهجو ونظمه، بدافع الحرمان الذي رافقه كثيراً، فيظهر التشاؤم والمرارة، والغريب حقاً أن هذه المرحلة انتهت تماماً من حياة البردوني الشاعر، لأنه ليس - إلا فيما نذر - هجاءً أو متشائماً.

وبعد عشر سنوات أخرى في «ذمار» شق البردوني الشاب طريقه إلى العاصمة صنعاء، وفيها عانى كثيراً في مكابدة العيش ومصارعة الأهوال، ولم يكن يملك من العدة سوى مثاليته الشفيفة الريفية، وذهنه المتوقد الطموح، وليله الدائم الضرب، حتى تبنته مدرسة «دار العلوم» بصنعاء لنبوغه المبكر وضيق ذات اليد، وفي مدرسته قرأ المنهج المرسوم للمدرسة حتى أنهاء، ثم عين أستاذاً في نفس المدرسة ولا يزال^(٢).

ويحمد لصديقه الدكتور عبد العزيز المقالح رئيس جامعة صنعاء، أنه شبه رحلة البردوني من قرينته إلى بلدة «زراحة» ثم ذمار ثم صنعاء، برحلة عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين من قرينته إلى المدينة فالقاهرة العاصمة، ثم رحلته إلى باريس، وكلاهما كابد هموماً من جنس واحد، وكلاهما رأى العالم والحياة من خلف جفنين مظلمين^(٣).

ب - حياته المهنية :

لقد عمل الطالب النابغة "عبد الله البردوني" مدرساً في المدرسة التي تخرج فيها، وكان شعره شفيعه إلى اعتلاء المنصب الأمين، بالإضافة إلى سماحة أخلاقه، ولينه مع رفاقه ومجتمعه، وقدرته المميزة على الإدارة والجدية، واتزانه الاجتماعي الذي يدحض تعميم كل صفات العميان في كل أعمى، ثم إلى جانب التدريس عمل كاتباً إذاعياً يكتب للإذاعة، فلم يلبث أن عين مديراً لبرامج

(١) مقدمه الديوان: ص ٥٢، وأول قصيدة في دواوينه بتاريخ ١٩٤٧ «اعتراف بلا توبة، لعيني أم بلقيس».

(٢) نفسه: ص ٥٢.

(٣) نفسه: ص ١٢.

إذاعة صنعاء العاصمة، وهو إلى جانب ذلك عضو في تحرير "مجلة الجيش"، وعضو في هيئة تحرير "مجلة الحكمة"، كما يكتب لصحف أخرى كثيرة، يمنية وعربية، فهو إذن شاعر وأديب وناقد ومحرر أدبي وسياسي وإذاعي ومدرس، والتدريس هو العمل الذي يفخر به ويؤمل في الارتقاء به ارتقاء الشباب العربي.

ج - أسرته :

ولد عبد الله البردوني لأبوين فقيرين في قرية "البردون"، وكان أبوه فلاحاً عظيماً، كما كانت أمه عظيمة، ذلك أنهما استطاعا أن يزرعا من طفلهما الإحساس بالعجز والمرض، وأحاطاه بقلبين رحيمين مؤمنين، وغرسا في تفكيره وقلبه الصغير الإيمان بالله وحكمته في خلقه وفلكه، فلانفرد عند الخالق بين ليل ونهار، وضرب ومبصر، ولذلك لا نجد شاعرنا حاقداً أو ضعيف النفس حتى يتمنى نور البصر بدل العمى، ومن ثم اخترق "عبد الله" طريق حياته قوياً بصبر وجلد، حتى أخذ مكانه بين شعراء الدنيا، كشاعر يمتاز بأصالة فكرية تنأى عن الشكوى من العمى أو مداراته بنظارة سوداء كما يحلو لبعض العميان، وهذا الاستقرار الأسري، كان له أكبر الأثر في حياته واستقرارها، وشخصيته ونبوغها وتفرداها، وعندما أقدم على الزواج، لم يركن إلى ضعف اختيار يتحكم فيه العمى، بل ارتقى عن الإحساس بالعجز، ليرزق بزوجة صالحة، سيدة جامعية تحبه كثيراً^(١)، تقدر فيه "عبد الله" الشاعر الكبير والإنسان والمسئول عن مهام وطنية جسيمة وأخرى قومية، حيث يسافر البردوني بأمانة الكلمة ليولد جيلاً من الشباب العربي المستنير.

وحينما توفيت والدته، رثاها وهو لا يجيد الرثاء، فبكاه حينما ذكر حنوها عليه جائعاً ضريباً، ويتمنى لو عاشت حتى تراه شاعراً، يملأ التاريخ فناً :

آه .. يا أمي .. وأشواك الأسى	تلهبُ الأوجاعَ في قلبي المذاب
فبك ودعتُ شبابي والصبا	وانطوت خلفي حلالاتُ التصابي
كم تذكرتُ يدك، وهما	في يدي أو في طعامي وشراي
كان بضنيك نحولي، وإذا	مستى البرد، فزنداك ثيابي

(١) جريدة الأنباء الكويتية، بتاريخ ٢٦/٥/١٩٨٨م، نقلًا عن كتاب «لواعج المكفولين العرب» للكاتب صادق محمد أحمد بخيت.

وإذا أبكانيَ الجـُوعُ، ولمْ
هذهنتُ كفاك راسي، مثلما
كم بكتُ عيناك، لما رأنا
وتذكرت مصيري، والجوى
ها أنا يا أمي اليومَ فسئى
أملًا التاريخ لحنا وصدى
تملكي شيئاً سوى الوعد الكذاب
هدهد الفجر رياحين الروابي
بصري يطفأ، ويطوى فى الحجاب
بين جنبيك جراح فى التهاب
طائر الصيت، بعيد فى الشهاب
وتغنى فى رُبا الخلد ربابي^(١)

د - مكانته بين شعراء عصره :

يعتبر البردوني أمة وحده بين شعراء اليمن، يمتلك من القدرة الفنية أكثر مما امتلكوها، فغالبيتهم جنح إلى تجديد الشكل والمضمون فى القصيدة العربية، بينما اخترق البردوني إلى روح القصيدة العربية، أفاض عليها من طاقاته الفنية، فأخرجها من رتابتها، وحملها من ظواهر التجديد ما ينسب إليه وحده، وقد تناول البحث تجديده فى مواقعها المناسبة فى فصول اللغة والأسلوب والموسيقى والصورة، وقد حافظ "البردوني" على القلب الموسيقى التراثي، لإيمانه العميق بشمولية هذا القلب وإمكاناته فى استقطاب ظواهر التجديد المختلفة، وسعته لاحتواء المذاهب والتيارات الشعرية المتعددة، بل إن الشكل التراثي عند البردوني أضفى على تلك التيارات إيقاعاً جديداً، فشعره ينطلق بالأصالة حينما يمتاح من السريالية والرمزية، وهذان المذهبان بما يحملان من عناصر المفاجأة والتشويه والإيحاء والغموض، قد أثرا فى شعره أيما تأثير، وظهر ذلك جلياً فى تناوله الفن للصورة، ولغتها وإيقاعها وأسلوبها ونمطها، وفى الفصل الخاص بالصورة فى الباب الثالث، تناول البحث تأثيره بالمذهبيين.

ويقدر شعراء اليمن مكانة شاعرهم، فالشاعر الأستاذ الدكتور عبد العزيز المقالح يتحدث عن البردوني فى مقدمة "ديوان البردوني" قائلاً «هل تستطيع الساقية أن تقدم النهر؟ وهل يستطيع النهر أن يقدم البحر؟ ذلك ما يريده منى صديقى الشاعر الكبير الأستاذ "عبد الله البردوني"، وهى إرادة عزيزة على نفسى، حبيبة إلى قلبى، ولكنها كبيرة على قلمي، ثقيلة على ذهنى .. أيتها الصديق العزيز، لقد قرأت شعرك وأنا تلميذ فى الابتدائية، وقرأته وأنا طالب فى الإعدادية، وقرأته وأنا مدرس فى الثانوية، وصار بينى وبينه إلفة العمر^(٢) ذلك أن "البردوني" حلقة وصل بين جيل

(١) «أمى، من أرض بلقيس».

(٢) مقدمه الديوان: ص ٦.

وجبل، وهو زميل الجيلين فنياً، كان في بدايته الشعرية حينما قرأ شعر الزبيري والموشكى والإرياني، وكان في قمته حينما قرأ للشامي وعبد غانم وباكثير والمقالح، وياجماع هؤلاء الشعراء وبرغبة اليمن حكومة وشعباً، يمثل "البردوني" بلاده في المؤتمرات الأدبية في الخارج، ومن خلالها عرفه العالم العربي، فقد مثل اليمن في مؤتمر مدينة "الموصل" في الجمهورية العراقية الذي عقد سنة ١٩٧١م، بمناسبة مرور ألف سنة على مولد الشاعر العربي «أبي تمام حبيب بن أوس الطائي»^(١) وألقى في ذلك المؤتمر قصيدة ذاتة الصيت، طارت بشاعرها آفاق الدهر، وهي قصيدته «أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م، من ديوانه: لعيني أم بليقيس» فقد كان لها تأثيرها العميق، حيث كان العرب يجففون عرق الهزيمة بعد انتكاسة ١٩٦٧م بأعوام، بعد دخول إسرائيل الأراضي العربية، الضفة والجولان وسيناء.

ولشعراء اليمن القدامى والمحدثين مكانة في قلب "البردوني"، مما يدل على نزعة الوطنية العميقة؛ فقد أفردهم كتاباً يعرض لشعرهم وأفكارهم ومراحلهم الفنية، واستطاع أن يحدد فيه ملامح كل اتجاه فني سلكوه، ولم يذكر فيه نفسه، وسماء «رحلة في الشعر اليمني»، كما يعرض لمميزات هذا الشعر وخصائصه وصفات شعرائه، وقد أجمل ذلك في قوله: إن الشعر اليمني يمتاز بطرح الفكرة المباشرة، والوضوح في أقرب لفظ، والتدفق^(٢).

لقد استطاع شعراء اليمن المعاصرون النهضة باليمن فكراً وشعراً، ولقد تأثروا بالنهضة الشعرية والأدبية المصرية في مطلع هذا القرن العشرين، وإن كانوا يمتازون بنوع من وحدة الفكر حالت دون التشتت المذهبي والسياسي كما كان في مصر، مما ولد معارك أدبية لم تشهداها اليمن، وذلك لأن شعراء اليمن كانوا يحملون قضية واحدة، هي تحرير الشعب والبلاد من قبضة الإمامة المستبدة، «وقد عرفت اليمن ثمار النهضة المصرية في مؤلفات طه حسين والعقاد وسلامة موسى وسيد قطب، والمثقفون اليمنيون لم يسبروا تلك المنابع ولم يعرفوا منازع الكتاب، لهذا لم يكن لهذه الثقافة المصرية عمق في تفكيرهم، فقد كان أثر الماضي أغلب عليهم^(٣)، كما أن اليمن «لم تواجه فلسفة استعمارية، ولا دعوات تبشيرية وما سونية، وبهذا لم تتقبل هذه المذاهب ولم ترفضها لانعدامها^(٤).

(١) جريدة الأنباء الكويتية، ٢٦/٥/١٩٨٨م.

(٢) «رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه» ط٤، ص ٣١، دار العودة، بيروت ١٩٨٢م.

(٣) عبد الله البردوني: قضايا يمنية، ص ٢٥٤.

(٤) نفسه: ص ٢٥٥.

هـ - مؤلفاته :

أولاً: مؤلفاته الشعرية : مجموعة دواوين بلغت إلى الآن أحد عشر ديواناً، ومازال حفظه الله وبارك له في عمره يثرى المكتبة العربية بشعره، وهى كالاتى :

- ١- من أرض بلقيس ١٩٦١ م .
- ٢- فى طريق الفجر ١٩٦٧ م .
- ٣- مدينة الغد ١٩٧٠ م .
- ٤- لعينى أم بلقيس ١٩٧٣ م .
- ٥- السفر إلى الأيام الخضراء ١٩٧٤ م .
- ٦- وجوه دخانية فى مرايا الليل ١٩٧٧ م .
- ٧- زمان بلا نوعية ١٩٧٩ م .
- ٨- ترجمة رملية لأعراس الغبار ١٩٨٣ م .
- ٩- كائنات الشوق الآخر ١٩٨٥ م .
- ١٠ - رواغ المصاييح، ١٩٨٩ م .
- ١١- جواب العصور ١٩٩١ م .

ثانياً : مؤلفاته النثرية : مجموعة كتب تتناول قضايا أدبية وتاريخية وسياسية، بلغت إلى الآن ستة كتب، ومازال حفظه الله قادراً على التأليف رغم بلوغه السبعين، أجزل الله ثوابه ونفع الأمة بأمانة كلماته :

- ١- رحلة فى الشعر اليمنى قديمه وحديثه ١٩٧٢ م .
- ٢- قضايا يمنية ١٩٧٨ م .
- ٣- فنون الأدب الشعبى فى اليمن ١٩٨١ م .
- ٤- اليمن الجمهورى ١٩٨٣ .
- ٥- الثقافة الشعبية، تجارب وأقوال .
- ٦- الثقافة .. والثورة فى اليمن .

ثانياً : مفهوم الشعر عند "البردوني" :

أمانة الكلمة عظمى ، والشعر حمل ثقيل ، يحتوى "البردوني" الشاعر والإنسان ، قد سلبه خفقات قلبه، يطيعه ويعصيه، يشدو فترند إليه قوته كالفجر العنيد، ويولد ليفرح الشاعر بميلاده، يشكل به وجه الحياة، فيحى الصريع بعد استقدام المستقبل المجهول، وتتحد ذاته وأحرفه لميلاده :

ما ذلك الحمل الذى يحتسى	خفقي، ويعصي ذاهلاً أو بطيع
يشدو، فترند ليالى الصبا	فجراً عنيداً، أو أصيلاً وديع
وتحبل الأطياف، تجنى الرؤى	ويولد الآتي، ويحيا الصريع
فتبندى الأشتات فى أحرفى	ولادة فرحي وحماً وجيع ^(١)

فشعر البردوني عالمه الكبير، الذى يجتاز به ذاته إلى فهم عالم الواقع الصغير، وإن آفاق الشعر الرحبة أناحت له حياة عامرة بالحركة والألوان والضياء، فالشعر عمره الذى أفنى فيه عمره الزمنى:

هذي الحروف الضائعات المدى ضيعت فيها العمر كى لاتضيع^(٢)

والشعر سلواه عن صمته خلف جفنيه، ولذا يجسده ويشخصه "صديقات"، بما فيهن من إشراق الجمال ورقة المعاشرة والأمان، بل إنهن أهله بطهرهن وحنانهن، وهن خمرة وسكره، وعالمه الذى يجتذب الدنيا إليه، وهن ابنته وطفله، حيث حرم منهما فى الواقع :

أصبحت وحدها القصائد أهلى	صرن لى فى الضياع حقلاً ودارا
تلك أمى، تلك ابنتى، تلك طفلى	تلك عرسى ليلاً، وأختى نهارة
حاضناتى، وهن طفلات حسى	مرضعاتى، وهن أصبى العذارى
هن سكرى، وهن فى الكأس أصحى	هن صحوى، وهن حولى سكارى

(١) الفاتحة ١٩٦٨ ، مدينة الغد .

(٢) نفسه .

يختصرون الشعوب قلباً بقلبي وإلى جرتنى يسقن البحار^(١)

إن "البردوني" لا يعبر بالشعر، بل يصور ويشكل ويلون ويحرك، وذلك منبعث من مفهومه للصلة بينه وبين شعره، فهما واحد، الروح الشعر والجسد الإنسان، من هنا "ينبغى أن ننظر إلى الشعر على أساس ما يثير في نفوسنا من أحاسيس، وما يرسم لخيالنا من صور، وما يطلق لنا من أعيان الفكر المحسوسة المحدودة، ويصلنا بصور الإنسانية، وبالحياة المكنونة"^(٢) وليس المعنى في شعره هو المهم، "إنما هو المخلوق الآدمي الذي تحس ديب انفعالاته، ووسوسة وجداناته، وليست الفكرة التي تحويها المقطوعة هي المهمة، وإنما هي الصورة المتراثية بين الظلال الشفيفة"^(٣) وقد أضاء "البردوني" هذه الجوانب فيما سبق، حيث نلمح ملامحه ونلمس إحساساته خلف تصويره علاقته بشعره، فإذا كان الشعر عمره وميلاده وعالمه الذي يرى به الواقع، وأمه وابنته وطفله المستقرين في خاطره من عالم الغيب أمنية حبسية، وزوجته وأخته، وحاضناته ومرضعاته وطفلات هو أمهن، وسكره وصحوه وسكاراه، ويخضعن مزيج الشعوب إلى قلبه، والبحار إلى يديه، فإننا لاشك نلمح شاعراً ينأى بعزلته عن الحياة والناس، ولكنه نأى اغتراب نفسى تأملى، ونلمح شاعراً هادىء الفكر مستقراً في مجتمع يحبه، فهناك فرق بين من يتخذ شعره سلاحاً ضد الحياة والناس "كباشز وأبى نواس"، ومن يتخذ من شعره سبيلاً إلى سبر أغوار النفس الإنسانية العميقة، ليتلاحم معها وصولاً إلى مثالية النفس والحياة، وتحقيق شيء من سعادة الإنسان، وهذا المفهوم يتضح جلياً في الفصل الخاص بالموضوعات، حيث يتناول كثيراً من القضايا البشرية الأخلاقية الحساسة معالجاً، وموضحاً بالصورة السليبات التي تدمر المجتمع.

ومن الناحية الفنية، فإن "البردوني" «من الشعراء القليلين في اليمن، بل في الوطن العربي الذين ما يزالون يحافظون على شرارة الشعر والفن في القصيدة العمودية، وهو من القراء المدمنين للشعر الجديد، يفيد من صوره الجديدة، ومن تحرره في استخدام المقدرات والتراكيب الشعرية الحديثة، وقد اكتسب شعره - على محافظته - أهمية كبيرة في السنوات الأخيرة، لمضامينه الجماهيرية الواضحة»^(٤)

(١) «الصدى»، ترجمة ومجلة لأعراس الغبار ١٩٨٣م.

(٢) الأستاذ سيد قطب رحمه الله: كتب وشخصيات، ط ٢، ص ٥٠، دار الشروق، القاهرة ١٩٨١م.

(٣) نفسه: ص ٥١.

(٤) د. عبد العزيز المقالح: الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن، ط ٣، ص ٣٧٩، دار العودة، بيروت ١٩٨٤م.

ثالثاً : فكره وفلسفته :

لقد تألفت عوامل عديدة، كونية ونفسية وقلرية ، لتشكيل فكر "البردوني" وفلسفته خلال عمره - حفظه الله - المختلف الأحداث والفكر، وهذه العوامل تتلخص في :

أ - مولده ونشأته في قريته «البردون» التي وهبت من جمال الطبيعة وهيبتها ما دفعه إلى الفكر والتأمل العميقين، خلال إبصاره في السادسة وقبلها حيث كان طفلاً نابهاً، وبعد إصابته بالعمى، وقد تعلق طبيعة قريته بجبالها وهضابها وخضرنها ووديانها ورياحها القوية.

ب - إصابته بالعمى المبكر في السادسة من عمره، نتيجة الجهل الذي كان سائداً في بلاده آنذاك، ونتيجة المرض والعجز عن سبل العلاج المناسبة.

جـ- نشأته بين أبوين مؤمنين رحيمين، غرساً فيه العقيدة صغيراً، وأعاناه على الصبر وحسن معاملة الناس، فكان له على نفسه وعلاقاته منهج متزن وأخلاق كريمة.

د - فقر الأسرة والقرية، وكان للفقر نتائج القاسية، أن افتقدت الأسرة علاجه في المدينة أو العاصمة مذ داهمه الجدري، حتى أشفق كبيراً على كل فقير، وغداً يفلسف بعض العلاقات الاجتماعية نتيجة للفقر ومساوئه ونتائجه، ويضع لها حلولاً منطقية.

كما أن هناك عوامل ثقافية، ومؤهلات شعرية فطر عليها، شاركت في تحديد فكره وفلسفته، كتكشيفه العناصر الإنسانية في نفسه، من خلال اطلاعاته على الأدب العربي، وخلق علاقات نفسية عميقة بينه وبين رواده، "كأبي تمام وأبي العلاء والمتنبي"، وقد أفاد أيضاً من ثمرات الآداب الغربية في نتاج شعراء وأدباء العرب المحدثين وترجماتهم، ومما كثف العنصر الإنساني في نفسه أيضاً، شغفه بالتاريخ والحضارات البائدة، التي استقر بعضها في ذاته تراثاً فكرياً يمتاح منه في أزمانه النفسية، كحضارة «سبأ» وملكة اليمن «بلقيس»، وقد ألقيا بظلالهما على الشاعر وعمقا مفهومه عن مساوئ الاغتراب والهجرة عن الوطن، والحضارة الإسلامية التي لم نزل رنيناً في سمعه

وكل هذه العوامل على اختلاف مناحيها وعنها ذاكرته القلة وهي البديل الإلهي عن العمى ،

وحركتها فى خياله الفسيح دوافع الإبداع ، ورهافة حسه ، ودقة شعوره بنبضات الحياة ، ووعيه العميق بوحدة الكون والإنسان، وأكثرما تجلّت هذه العوامل، فى بعض القضايا التى تربط الإنسان بما حوله من ظواهر وغيبات، مثل:

أ- قدم العالم : يرى البردوني رأى "أبى العلاء" وفلسفته فى قدم الزمان والمكان والمادة، وأن المنجدد هو الإنسان ونظّرته إلى حركة الكون والأفلاك ، يقول "أبو العلاء" فى اللزوميات^(١) :

ومولد هذى الشمس أعياك حدهُ وخَبَّرُ لُبٍّ أَنَّهُ مُتَقَادِمُ

ويستدل "البردوني" على ثبات المادة وقدمها بسبقها الإنسان فى الوجود، ويضيف إلى وجودها نضارة وجدة، باعتبار أن الإنسان يهلك قبلها، ويستتج من ذلك أنه لا يوجد ما يسمى بالابتكار، لأن الغيب يتضمن كل جديد قادم، ولا بد للإنسان فيه سوى أن الجديد ظهر فى زمنه المحدد، وليس هناك جديد، لأنه واضح ولا يدركه العقل البشرى :

هل الشمس طفلةٌ أو عجوز	تستعير الصبا وتُفوى المدارا
أتراها عَصْرِيَّة؟ أم تراها	مُتَحَفّاً دَائِراً يوشى الجدارا
ما الذى تدعى؟ لها كل يوم	مولد، كيف "يا فقيه بخارى"؟
أو ما أزوجتَ وروما جنينٌ	وأبو الهول فى حنايا الصحارى
أو ما أدفأت "ثبيراً" ولما	يلد الغيب «يعرباً» أو "نزاراً"؟
فليكن .. إنما الأصالات أبقى	جدةً، والنضار يبقى نُضاراً
يا صديقى .. فكيف يدعون هذا	مُسْتَعَاداً؟ وذاك يُدعى ابتكاراً؟
ربما لم يَجِدْ شَيْءٌ، ولكن	نحن نرنو، بناظرات السُّكاري ^(٢)

وقد نوحى هذه الفكرة برياح الوجودية ، والحقيقة أن "البردوني" تأثر بالفكر الوجودى الفلسفى، ولكنه لم يتغلغل فيه فلسفات المذهب، فشعره مقعم بعقيدة راسخة، تعظم الله والأنبياء والملائكة والحوار والصحابه وأخلاق الدين، وهو عندما أثبت قدم المادة، فقد قصد سبقها الإنسان، ولم يثبت أزليتها أو أبديتها، كما أراد بهذا الإثبات تحقير شأن

(١) د. طه حسين: تجديد ذكرى أبى العلاء، ط٦، ص٢٤٨، دار المعارف ١٩٦٣م.

(٢) أسيرة للأيام ١٩٦٨م، مدينة الغد أزوجت: دخلت سن الزواج، ثبير: جبل فى الجزيرة العربية.

الإنسان وتكسير طموحه الذى يجنح به عن جادة الحق ، و يرى البحث أن هذه القصيدة أنشأها "البردوني" فى حالة تمرد نفسى رهيبه، أخذت بحكمته و بصبره، توسوس فى خلجاته بالملل من استمرار الظلام خلف ساتر العمى، فيعظمُ من ثبات عناصر الطبيعة العظيمة، و التى تخضع فى مداراتها لوحدة إلهية حكيمة، ليلجم نفسه بالمنطق العقلى، إن العمى فيه حكمة لا يعرفها، وهى أكملُ من رغبته فى البصر، كما أن المبصر لا يدرك سر إبصاره دون غيره، مثل الحقول لا تدرك سر الربيع، و المواسم ليس بإمكانها إسكات اليوم لتفرد العصفير، و الزمان لا يشكو الملل، ولن ينتهى من ملله و سأمه، و الرياح لا تدرك أين تسير و من أين تأتى، و لن تطير الرى بدلاً منها بجناحيها، و لن تكون الرياح وقورة كالريى، و مثل ما مضى من ظواهر الطبيعة، العمى القدرى، لا يدرك صاحبه سببه، ولم اخبر من دون غيره، و الصمت أجدر بالسائل من الجدل، و الاستسلام للقدر راحة النفس المعذبة، و قد كنى عن ذلك بالنوم والنعاس:

هل تُحسّ الحقولُ ما سُر نيسان	ومن أين عاد يهيمى اخضرار ؟
أى فصلٍ من الفصولِ التوالى	أسكتَ اليومَ واستعادَ الهزارا ؟
أين يمضي الزمان ؟ هل سوف يطوى	سفره ؟ أو يعى فيشكو العشارا ؟
أتظنُّ الرياحَ تدركُ إلى أين	ومن أين تستهيلُ المسارا ؟
أتراها تُعطى الرى جانحيها	ذاتَ يومَ وتستعيرُ الوقارا ؟
هل رماد الضحى يحولُ رداءَ	للعشايَا لكي يعودَ ... نهارا ؟
العشايَا، صُبح كفيف يدلى	شوقه من رماد عينيه نارا
يسحب الظل و الطيوف الحزاني	و يعانى شوق الطيور الأسارى
ثم يأتى كما مضى فى ذهول	شفقى، يَدْمَى ويندى اقترارا
يا صديقى.. وهل يعى كيف أغفى	جمر اجفانه؟ و كيف أنارا ؟
فلننم، و النعاس يروى حكايانا	و يُرخى قبل الشروع الستارا ^(١)

لقد استطاع شاعرنا أن يمزج عماء بوحدة كونية إجبارية، و الإحساس بالإجبار يعنى الخضوع لقوة عظمى، و هو ما لا يتفق و الاعتقاد بأن الحياة هى الفاصلة الأبدية، و أن الذات هى الحقيقة

(١) «سيرة للأيام ١٩٦٨، مدينة الغد».

المطلقة و التي يمكن أن نصل إليها^(١)، فتأثر "البردونى" بالوجودية سطحى أو هكذا أراد ، ليكشف التصوير بمادة عقلية تنزع إلى التأمل والتفكير ، ففى استسلامه للقدر شئ من التمرد نستلهمه ، وفى انكساره امتداد بركانى نستوحيه ، ولكن وسع عليه الكون ، وعظم فى ضميره الأمر ، وكأننا نراه يستوحى فلسفة أخيه "أبى العلاء المعرى" فى الرضا :

وهل يَأْبِقُ الإنسان من مُلكِ ربه فيُخْرِجَ من أرضٍ له ومِماءٍ^(٢)

ب - الموت : إن للموت فلسفة خاصة فى أذهان المفكرين، تخضع لمفهومهم وعقيدتهم وتجاربهم، فعلى حين يعتبر الملاحدون باختلاف أسماء مذاهبهم الموت نهاية الحياة إلى العدم، يؤمن الموحدون بأن الموت بداية ممهدة لحياة الخلود فى الآخرة؛ لأن العالم والإنسان لم يخلقا هباءً ليذهب هباءً، وتوالد فى حياة الموحدين تبعاً لذلك معانى التضحية والاستشهاد والاستماتة فى سبيل الله، "والبردونى" خلال رحلته الطويلة فى اليمن وأحداثها الكبار، تعددت فلسفته فى الموت، ولم تخرج هذه الفلسفة عن حيز التوحيد، ويأتى تعددها من أن «الرؤية الفكرية للأحداث اليمينية تجعل الحدث المكرر غير مكرر»^(٣)، لأن رؤية اليمنى لوطنه تتغير فى ضوء «ثقافته، وجدة رؤيته الثانية، وتقدم السن والذهن»^(٤).

فقد يرى الشاعر أن العشق الإنسانى العنيف يتمثل فى عشق الموت، والموت جبر لا اختيار، ورحمة الموت فى إعطاء الإنسان الموت الأجود ، ومن لم يتخير الموت المناسب تكسر مع الأشياء الزائلة، وهو ما يختلف عن منتقى موته أو تضحيته:

غدا أعنف العشق عشق التراب	وكل هوى لسواه ضياع
لأن إجمادات إنجسابه	تمت إلى جودة الابتلاع
إذا لم تذب نطفة فى حشاه	تكسرت تحت رُكام المتاع ^(٥)

والتضحية ربح لا خسارة، لأن موت البعض حياة للكل:

موت بعض الشعب يحيى كله إن بعض الشعب روح الاكتمال^(٦)

(١) د. نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العيشية، ص ١٢٢، مكتبة مصر بالقاهرة، القاهرة.

(٢) محمد زيد ذكري أبى العلاء: ص ٢٤٩. والإباق: هرب العبيد وذهابهم من غير خوف ولاكد ولا عمل.

(٣) عبد الله البردونى: قضايا يمنية، ص ٧.

(٤) نفسه: ص ٧

(٥) أغنيات فى انتظار المغنى ١٩٧٧، زمان بلا نوعية.

(٦) أحزان وإصرار ١٩٧٤م، السفر إلى الأيام الحضر.

والموت هو سلسلة الحياة التى لا تتصل بالحياة بدونها؛ لأن الموت يفرز حياة جديدة، فالموت هنا مأساة ونأس وعزاء، كما أنه جدير بالتساؤل، ويتضح هذا المفهوم فى مواساته اليمنى إثر خروج الجيش المصرى منها بعد مساندته الثورة والأحرار حتى سنة ١٩٦٧م، لتتقضى قوى الاستعمار والرجعية على السلطة من جديد، ويموت كثير من الثوار والشعب الأيمى من جراء الخيانة الوطنية، يواسى بأنه متفائل بالجديد بعد الموت، والحضارات تبنى لتولد أخرى:

كنت بنت الغيوب دهرأ فتمت عن تجليك حشرجات الحضاره
وتداعى عصر يموت؛ ليحيا أو ليفنى، ولا يحس انتحاره (١)

وقد يقف أمام العلاقة بين الموت والشر، وأن الأختيار يموتون ويعمر الأشرار، فينزع يده من هذه القضية، وإن أثار تساؤلات خفية، تتضح من غضبه وسبه لتمودج شر، فهذه ثكلى تخاطب روح أبيها تشكوه من عمها الانتهازى:

ومت أنت الغض، وابن البلى كاليفل، يا للموقف الأغرب
كيف نجى اللص؟ ومات الذى يستغفر الله ولم يذنب؟
عفوا، فلا تدرى، ولا علم لى كيف يعادى الموت أو يجتنى (٢)

والموت فى هذا الزمن الرهيب ضاعت رهبة وهيبته، لاقتقاد الإنسان العدل والأمان فى هذا العالم، وتسلبت القوى على الضعيف، ونفشى المادية المفرطة، فيكرر الموت خلال بيتين ست مرات، ليؤكد أن الموت غذا مجرد مسرحية تمثيلية فى العالم المادى:

ما الذى ..؟ موت بموت يلتقى فوق موتى، من رأى فى ذا طرافه؟
نهض الموتى .. هوى من لم يموت كالتعاس الموت.. لا شيء خرافه (٣)

بل إن الموت الآن أشبه ما يكون بعلم الطب والعلاج، فهما سيان؛ لفقدان العالم صوابه ورشده:

يا زماننا من غير نوع تساوت مهنة الموت، واحتراف الطبابه
ينمحي الفرق بين عكس وعكس حين ينسى وجه الصواب الإصابه (٤)

(١) 'مدينة الغد ١٩٦٧م، مدينة الغد'.

(٢) 'ثكلى بلا زائر ١٩٦٩م، مدينة الغد'.

(٣) 'بين الرجل والطريق ١٩٧٥م، وجوه دخانية فى مرايا الليل'.

(٤) 'آخر الموت ١٩٧٨م، زمان بلا نوعية'.

جـ- زحف الحاضر المادي على روح الماضي ونقائه : الإنسان هو الجاني والصرع، ففي مقارنة نفسية بين الماضي الآمن المشرق بالعدل وتكريم الإنسان، والحاضر اللامبالي بقيمة الإنسان تطرح قضية افتراض جدلي نفسها، وهي أوضح من الشرح:

لو عبرتُ الطريقُ عُريانَ أبكى	وأنادي، مَنْ ذا يَعي؟ أو يُوعَى؟
يافتي، يا رجالُ .. يا .. وأنسى	في دَوَى الفراغ صوتي وسمعي
إنما لو لمستُ جُيبَ غنى	في قوَى قبضتيه قُوْنِي ومنعي
لتلاقى الزحام حولي يدوي	مجرمٌ .. واحتفى بركلي وصفعي
ولصاح القضاء: ما اسمي وعمري؟	مَنْ ورائي؟ ما أصلُ أصلي وفرعي؟
وهلّي المدعى بقستلي، لأنّي	خنتُ، حاولتُ مكسباً غير شرعي ^(١)

وإن زحف الزمن وامتداد العمران وتقلبات الحياة والناس، ظواهر تكمن فيها فلسفات عميقة تفرض فكرها على الشاعر، وهو يصف آثار تلك الظواهر على نفسه ومجتمعه، إنها فقدت الحس الذي يتذوقان به الحزن والفرح، فقدت الإلفة نحو الأشياء والأحداث، مما يبرز جمود الحياة والزهد فيها، ويوحى بأن استمرار الحياة والزمن على ذلك سيؤدي إلى فقدان الروح وضياع الإنسان، وترهل أحاسيسه وذهاب قدرته :

ها هنا مجلس يا عمرو نرى	ما اقتنى التاريخُ منا واطّرخُ
خط آثار خُطانا زمنٌ	ييديه، ويرجليه مسح
امسنا كان كريماً معدماً	وزمان اليوم أغنى وأشح
ثم أصبحنا نشاراً، صوتنا	في ضجيج اليوم كالهمس الأبح
كل شيء صار ذا وجهين، لا	شيء يدرى أى وجهيه أصبح
لم نعد نهنا ولا ناسي، دَوَتْ	خضرة الأنس، خَبَتْ نار النرح
أو خبنا الحس الذي كنا به	نطعم الحزن ونشتم المرح
لم يعد شيء كما نألفه	فعلام الحزن؟ أو فيما الفرح ^(٢)

(١) ضائع في المدينة ١٩٦٩ م، مدينة الغد.

(٢) ذكريات شيخين، ١٩٦٧ مدينة الغد.

رابعاً : أثر العمى في شعره :

كف بصر "البردوني" وهو في السادسة من عمره، وكان لأبويه وأسرته الفضل في خلق الانسجام الكامل بين الطفل ومجتمعه ، فلم يتسرب إلى نفسه عجز أو إحساس بالذل ، ومن ثم، لم يكن هجاءاً^(١) وشعره البدائي الذي ضم ألواناً من الهجاء والشكوى لم يجمعه بديوانه ؛ لأصالته الخلقية التي ترفض وصمه بالهجاء، وأن في الهجاء نقصاً يعادل ضعف الشخصية الهجاءة، وربما لم يجمعه بشعره لعدم اكتماله فنياً في تلك الفترة المتقدمة من حياته، حيث بدأ يقرض الشعر في الثالثة عشرة من عمره^(٢)، والصلة بين العمى والهجاء عميقة؛ «ذلك أن الهجاء ليس سوى تجسيد للقيح والنشويه والتمكر»^(٣)، وهي صفات ملازمة لبعض العميان الذين اقتلدوا منذ نشأتهم الحب والعقيدة السليمة؛ لفقدهم الأسرة الصالحة التماسكة، والمجتمع الرحيم، لقد كان "بشار" هجاء مفحشاً، يصدر إباحيته وهجاءه عن «طبعه الأنوف بالقسر والذل، فتقم على مستدليه وحقد عليهم، ولم يكن هجاءه سوى تنفس عنهما، إن هجاءه لذلك نوع من التفاخر السلبي»^(٤)، حيث يلعن من لا يقرون بتفوقه، وموقفه من مجتمعه جعله يرتد إلى داخله المظلم "يحملق فيه، وفي تلك الانكفاء المظلمة، كانت تتراءى له صورة الأشخاص وصورة نفسه"^(٥)، حتى توالد الهجاء فلسفة إيجابية معادلة لواقعه النفسي، إذن، فقد يسر "البردوني" من اتزان الشخصية والعقيدة والأسرة والحب مالم يسر "لبشار"، ولكن العميان جميعاً قد يتفقون أو يختلفون في درجة الحدة أحياناً، والسخرية الهادئة أو السلاذعة أحياناً أخرى، والحساسية المفرطة والتركيز الشديد صفتان لا تفارقان كل أعمى^(٦)، وأثرهما واضح على نتاج البردوني كله، وخاصة في مجال التصوير والتفاعل مع

(١) باستثناء هجائه السياسي اللاذع لأئمة اليمن والرئيس السادات، فإنه يعبر فيه عن شعب بأكمله ثم دول بأكملها نتيجة لموقف الإمام والسادات تجاه الشعب اليمني والعرب، فالإمام كان مستبداً بشعبه، والسادات كما يرون غدر بالعرب في معاهدات كامب ديفيد، انظر فصل الموضوعات.

(٢) مقدمة الديوان: ص ٥٢.

(٣) إيليا الحواوي: في النقد والأدب، ط ٤، ج ١، ص ٦٩، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

(٤) نفسه: ص ٦٨.

(٥) نفسه: ص ٦٩.

(٦) د. حامد الهوال: «مجلة اللغة العربية»، العدد الأول سنة ١٩٨٥، ص ٣٦، معهد التربية للمعلمين، الكويت.

التجربة الشعرية حتى القرارة.

وأثر العمى فى شعره جاء فى أشكال ثلاثة: الشكل الأول: شكوى الشاعر الشفيفة من العمى، من هيئته التى يشفق عليها ويخجل منها أمام الناس، فهى شكواه نفسه، وليست شكواه القدر، وهذا الشكل من الشكوى تولد فى شعره الرومانسى، الذى يتبرم فيه من الحياة، ويتألم من طول الزمن على الألم، ويمثل هذا الشكل من الشعر قصيدته «أنا»، حيث يقول :

فمتى متى يطفى الفنا الموعود عمري الأحمقا
كيف الخلاص ولم يزل روى بجسمى موثقا
لا الموت يختصر الحياة ولا انتهى طول البقا
لا القيد مزقه السجين ولا السجين تمزقا
حيران لم يطق الحياة ولم يطق أن يزهقا

يا أسر العصفور رفقا بالجنح المتعب
سئم الركود ولم يزل فى قبضة الشوك الغبي
درن التراب مجسداً فى الشيخ، فى ثوب الصبي^(١)

فالبيتان الأخيران محملان بالضيق النفسى الجارف من العمى، فالعمى ركود وملل، وشوك جارح غليظ لا يرحم، ويشفق على نفسه فى البيت الأخير، إن ثوبه كثوب الصبي، لا يستطيع أن يميز من أثوابه التنظيف المناسب، ولكلمة "مجسد" إيحاءاتها العميقة بالآلام المستمرة، كما أوحى كلمة الصبي أيضاً بشكواه من ماضيه المؤلم فى غيابات العمى، وهذه المرحلة من شعره خلال ديوانيه الأولين «من أرض بلقيس ١٩٦١م، وفى طريق الفجر ١٩٦٧م» يذكر فيها العمى بوصفه «مصاباً» مؤلماً، فحينما شرعت اليمن فى الانضمام إلى الاتحاد المصرى السورى سنة ١٩٥٨م، استثار مصابه ليلتحم بمصاب «أبى العلاء» الراقد فى «معرة النعمان» بالشام :

وأهز فى ترب المعرة شاعراً مثلى، توحد خطبه ومصابى^(٢)

وتغلبه حرقة الدمع وهو يذكر أمه الراحلة، والتى بكت لانطفاء نور عينيه:

(١) «أنا، من أرض بلقيس».

(٢) «زحف العروبة ١٩٥٨م، فى طريق الفجر».

كم بكت عيناك، لما رأنا بصرى يُطفأ، ويُطوى فى الحجاب^(١)

والشكل الثانى للتأثر بالعمى: يبرز فيه جانب يوحى بالغضب والتمرد، ففى قصيدته «سيرة للأيام ١٩٦٨م» يستعرض الطبيعة الكونية فى حركة الرياح ودوران الأرض والكواكب، وتوالد الليل والنهار، وثبات الأرض تحت قدم الإنسان، بخضرتها وجبالها وحقولها ومواسمها، ورغم محاولاته الدقيقة ليلجم ذهنه عن التفكير فى «مصيبة العمى» فإنه قد شردت به خواطره بما يوحى بالتأثر شيئاً ما بالفكر الوجودى، وقد رد البحث على هذه الفكرة فيما سبق، وهذه بعض أبياته التى نضج فيها التمرد والغضب، فى شكل القناعة التى ارتضتها الطبيعة وعناصرها، كما ارتضاها هو حكمة خفية لا يدرى سرها:

هل رماد الضحى، يَحُولُ رداءً	للعشَايا، لكى يعود نهارا؟
العشَايا، صبحٌ كفيفٌ يَدَلُّ	شوقه من رماد عينيه نارا
يسحب الظل والطيفَ الحَزَانِي	ويعانى شوق الطيور الأسارى
ثم يأتى كما مضى، فى ذهول	شفقى، يدمى، ويندى اقتراراً
يا صديقى، وهل يعى كيف أغفى	جمر أجفانه؟ وكيف أنارا؟
كيف تُفْضَى؟ وللسؤالِ ركضٌ	تحت أهدابنا، يخوض الغمارا؟
ربما .. إنما .. لماذا ننادى؟	ويضيع الصدى، فترجو القفارا؟
يا صديقى .. أنا وأنت اشتها	نحتسى الملح، أو نلوك الشفارا
طال فينا جوع السؤال، فأطعمناه «كانون»	واعتصرنا الغبارا
واجتدانا ولائماً عاجلات	فطبخنا على النجوم الحبارى
كل منا عندنا، نداء بلا رد	سؤال، يتلو سؤالاً مثارا
من دعانا؟ ومن ننادى؟ أصحنا	وانتظرنا، حتى حرقنا انتظارا ^(٢)

والشكل الثالث: شعر مستحدث هُدى إليه البردثونى للمكاته الخاصة المبدعة، التى وهبها بديلاً عن العمى، فآثر العمى هنا إبداعى، نور خفى يستضىء به الشاعر فى رسم صورته وتلوينها وتمييز لمساتها، مما يثبت تفرد وأصالته الفنية فى مجال التصوير، والحق أن ارتقاءه بالشعر إلى قمة الخصوصية والتفرد، يترفع عن كونه مجرد بديل عن العمى؛ لأن الشعر هنا طاقات فنية توالدت

(١) «أى، من أرض بلقيس».

(٢) ديوانه: مدينة الغد .

من طاقاته العقلية والنفسية والعاطفية، وكما يمكن لشاعر مبصر أن يجسد حياة ضرير، فإن الفنان الضرير أوتي من الملكات الإلهية ما يميزه عن البصرين في تصوير حياتهم، فهو يمتزج بالحياة من طرف لا يدركه غيره، ومهما كانت إمكانات اللغة وسعة موروثها الضخم من التصوير في الشعر والنثر^(١)، فإن اللغة تستند إلى الحاسة النفسية التي تبتعث اللغة وإمكاناتها من جديد، ولو كانت إمكانات اللغة وحدها قادرة على وهب مهارة التصوير وخلق صور معقدة بصرية ومعنوية، فإن المبصرين أولى، ولكان معظم المثقفين شعراء، وجدير بالبحث أن يثبت أصالة الفن الشعري عند البردوني، وتفرد في هذه الأنماط من الصور، والتي عرض لها البحث في الفصل الخاص بالصورة، وهذه إشارة سريعة إلى أنماط تصويرية مستحدثة:

أ- الصورة الصوتية : وفيها يكشف الشاعر المعجم الصوتي بدرجته المتفاوتة باقتدار عفوي، يوحى بأبعاد الشخصية، ويلمس الملامح النفسية الغائرة فيها، كتصوير الملك في حالة خوف وغضب ووهم، في قصيدته «مأساة حارس الملك ١٩٧٦م»، حيث تقوم درجات الصوت بنقل الحوار النفسي الذي يبرز خوفه من ثورة الشعب :

هاجسٌ في صدر مولانا، أتتْ	مَنْ تَخَوَّفتْ، أكانتْ ممكنة؟
آخرُ الهمس، سكوت أو لظى	أول العزف المدوي دندنه
الجهات الأربعُ أحمرتْ، عَوَتْ	السماء الآن صارت مدخنه (٢)

فالهمس والسكوت واللظى والعزف والدندنه والمدوي والعواء، كلها من معطيات الصوت وينظم الشاعر بينها، فالبيت الثاني "طباق صوتي، بين الهمس واللظى، والمدوي والدندنه، والسكوت والعزف، وهي طبقة صوتية تفكيرية، مهدت لصوت طبيعي صارخ هو «عوت» في البيت الأخير، حسب منطق النفس، فالملك بعد تفكير تخيل الثورة «تعوى كالذئب الجائعة».

وما أثقل الليل عليه، ومع ذلك يسترحمه، طيوفه كسعال الأطفال وزحف الفئران، وكلاهما صوتان يمتزجان، فيستدران الشفقة والكآبة والرعبة في آن معاً، والليل مفتوح عليه للأبد، مرهف الحسن والصوت كحد السيف :

(١) د. حامد الهوال: مقالة في «مجلة اللغة العربية»، مايو ١٩٨٥م، العدد الأول معهد التربية للمعلمين، الكويت.

(٢) ديوانه: وجوه دخانية في مرايا الليل.

تَسْعَلُ الأشياءُ كالأطفال، كالفيران ترحف
وهو كالشُّبَّاكِ ساء وكحدُّ السيف مُرَهَف^(١)

وشعر "البردوني" يكثر فيه هذا النوع من الصور، وأشير إلى ذلك باستفاضة في فصل الصورة.

ب - الصورة العضوية : حيث يستخدم الشاعر أجزاء الإنسان أطرًا في الصورة؛ ليرسم لوحات سرّية عميقة، غالبًا ما تصور مادية الإنسان المعاصر، وهوانه على الحياة، وضياغ ذاته في دهايز الحكومات الفاسدة، كقوله:

كان رأسي في يدي مثل اللفافة وأنا أمشي كبعات الصحافه
بين رجلى وطريقى جشنى بين كفى وفمى عتف المسافه^(٢)

وكقوله:

بى برفلون ليححفروا بيدى فى فخذى لحدى
من جلدى الخشبيّ أخرج، تدخل الأزمان جلدى^(٣)

وكقوله:

أغوص من ظهري إلى وجهى، أذوب فى فمى^(٤)

وكقوله:

فأفر من فخذى إلى فخذى ومن عرق إلى عرق أجرح خيالى^(٥)

وهذا النوع من التصوير أيضًا قد أشير إليه في الفصل الخاص بالصورة، وهو لا شك إبداعات غنية بالجديد المعجب في الشعر المعاصر، تعتبر فتحًا فنيًا لميلاد أنماط تصويرية حديثة، لم يطررها الشعراء قبل البردوني.

ج - الصورة الاستعارية المجردة : حيث يجسد ويجسم المجردات ويشخص الحركة في ركام أطراف الصورة الحسية؛ ليرتقى بهذا المزيج الحسى المعنوى إلى التجريد المنظم، ويتضح من هذا النمط التصويرى مدى تأثر "البردوني" بالمدارس الشعرية الحديثة التى انبثقت عن الرومانسية،

(١) طيف ليلى ١٩٧٦م، وجوه دخانية ..

(٢) دبين الرجل والطريق ١٩٧٥م، وجوه دخانية فى مرايا الليل ..

(٣) صياد البروق ١٩٧٦ وجوه دخانية فى مرايا الليل ..

(٤) دلمابر غير مسبوق ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية ..

(٥) دليلة فارس الغبار، وجوه دخانية ..

كالرمزية والسريالية، وتأثره بالتصوير فى الشعر الحر، والأجدر بالملاحظة، أن لغة هذا النمط التصويرى يخضعها الشاعر لمداركه ولمسه، يشكلها فى أبعاده النفسية الخاصة، ويولدها ملتحة باللون والضوء والحركة؛ لتأخذ دلالة أخرى مفاجئة، هى الأقرب فى صورتها من عالم التجريد الذى يعتمل بعمق فى خيال الشاعر، ولغة الشاعر هنا تعتمد على المصادر والمعانى، التى اخترق بها حاجز التفكير إلى إحداث هزة نفسية عميقة ومفاجئة فى شعور المتلقى، ومن هذه الأمثلة استخدامه لهذه المصادر والكلمات ذات الدلالة المعنوية : الملح - الالتفات - الاجتماعى - الشتات، وكلها مضافة إلى ياء التكلم :

كل هذا الركّام جلد عظامى	فإلى أين من يديه انفلاتى؟
يحتسى من رماد عينيه لمحى	يرتدى ظل ركبتيه التفاتى
تحت سكينه تناءى اجتماعى	وإلى شذقه تلاقى شتاتى ^(١)

ويقول :

سفلتّ جمجمتى بخاصرتى	وركمت تطويلى بمنسعى ^(٢)
----------------------	------------------------------------

ويقول :

هنا أرقم الصلدى	وأنحى كالخريشه
وكالصلالة أرتقى	وأرمنى كالالدروشه
حقيبة تطبخى	فضية مشوشه
أمسية كهفية	صبحة مفبشه
بيتاً، كتاباً، شارعاً	مقهى، حكايا مدهشه ^(٣)

فهذه الصور أقرب إلى عالم عبثى مجرد ، تستثير أشتاتاً من المشاعر الغامضة ، وإن كانت وسائل تشكيلها الحركة والتجسيد والتشخيص ، فإن التجريد هو التصور الذى يسبح فيه خيال المتلقى ، حين يذلف إلى عالم هذا النوع من الصور .

(١) السفر إلى الأيام الخضر ١٩٧٤م، السفر إلى الأيام الخضر

(٢) بين الجدار وجدار ١٩٧٧م، وجوه دخانية فى مرايا الليل.

(٣) دلفوس الحرف ١٩٧٣م، السفر إلى الأيام الخضر.

خامساً : مراحل الشعرية:

إن التزام "البردوني" ببناء القصيدة التراثي عن قناعة فنية وقدرة خلاقة، ساهم في تشكيل مراحل الشعرية وتأصيلها، فالتزامه قد صحبه خلال رحلته التي استشف فيها خلاصة إبداعات المذاهب الأدبية المختلفة، وتأثروه بملهب دون آخر لم يتولد من فراغ، بل من ضرورة فنية ملحة، كرهبته في تطوير شعره العمودي؛ ليحتل مكانة بارزة في صدارة الشعر العربي المعاصر، بعد سبل المحاولات الجادة التي أرادت أن تنأى به عن ميدان الحدائث، ومفهوم "البردوني" للحدائث ينبع من إيمانه العميق بقدرة البناء التراثي على استقطاب المذاهب الشعرية والتفاعل معها تأثراً وتأثيراً؛ لاستمرار قدرة الموسيقى التراثية وفاعليتها وتأثيرها في وجدان القارئ العربي، فما زالت نعماتها فطرة عفوية آسرة، توهب لناشئة الشعر ومريديه، وهو بذلك، لم يختلف مفهومه للشعر التراثي عن مفهوم النقد العالمي المعاصر، «فالكلاسيكية الحديثة - كما يقول «البيوت» تعنى إرساء التقاليد الأدبية التي تساعد الموهبة الأدبية الفردية على الانطلاق بأسلوب منظم ومنهج علمي، بحيث يركز الأديب والشاعر على خلفية عريضة من التقاليد، وبذلك يقيم عمله على أساس صلب»^(١) ومن دوافع تأثروه ببعض المذاهب مجتمعة، أن اليمن من ثلاثينات هذا القرن حتى الثمانينات، مرت بأحداث جليلة، كان لها آثار عميقة في تفكيره، فطوح بشعره يتبعث فيه الجديد من رصيد الإنسانية الفكرى والشعرى والحضارى، بحشا عن الصدق المرجو المتألف مع ذاته الطموح وطموحات اليمنيين، وإن جوهر الأدب واحد مهما اختلفت مذاهبه، «فهو تجسيد للكيان الروحي للإنسان وبلورة له، بحيث يمكنه من التعرف على ذاته بطريقة صحيحة وأسلوب موضوعي، بعيداً عن ذاته الضيقة، وانطلاقاً إلى آفاق الفن الربية، وهذا التعدد في المذاهب الأدبية، يؤكد الثراء الخصب الذى يشكل طبيعة الأدب، ولعل هذا التعدد يرجع إلى موقف الأديب من عصره، يتشكل طبقاً للمناخ الحضارى والثقافى والفكرى لمجتمعه خاصة، وعالمه المعاصر عامة»^(٢).

ومما سبق، يتبين أن "البردوني" لم يخضع أسير مدرسة أدبية واحدة، فقد أضفت عليه تقاليده

(١) د. نبيل راغب: المذاهب الأدبية، من الكلاسيكية إلى العبيثة، ص ١١، مكتبة مصر بالقاهرة، القاهرة.

(٢) نفسه: ص ٧.

التراثية أصالة وجمالاً، فكان كالفراشة الهائمة فى رحيق الزهور، ولقدرته على المزج والإبداع، لم تقبده حدود المدارس الأدبية التى يضعها النقاد؛ «فالكاتب المبدع يخلق مذهبه دائماً»^(١)، ومذهب "البردوني" أن يمزج ابتداعات تلك المدارس فى ديوان واحد بل فى قصيدة واحدة، وكثير من قصائده جاءت ترفل فى طيوف مدرستين أو أكثر، كقصيدته «كانت وكان ١٩٦٥م» فلقد تعانقت فيها المدارس الشعرية: الكلاسيكية والرومانسية والسريالية، وأضفى عليها من إبداعاته المتفردة ما أبرز فيها من ملامح فنية ولمسات مرهقة لم تكونا لتلك المدارس من قبل، كاستخدامه موسيقى التراث فى وزن البحر البسيط بروى الفاء المضمومة، ليلتحم الهمس بالإطلاق، كما استخدم التصريح فى صدر القصيدة، ليلتحم هذه العناصر التراثية بأسلوب القص الحديث، وتبرز اللغة تراثية فى البدء، تفيض فى أسلوب حديث، تعتمل فيه دقات الحداثة والتراث معاً، وهذه القوة البنائية، تناسب قوة دفع الذكريات فى خاطر الشاعر، وتنبئ عن طاقة عاطفية مفكرة بوسمها أن تواجه أزمته النفسية :

كانت له، حيث لا ظل ولا سَعَفُ	من النخيل الحوالى، تاهد نصُ
وكان أرغدُ نصفِها، الذى ابتدأت	أو اتحى من صباها، الباء والألف
أغرى، وأقن مافى بعض فتتها	طفولة، وامتلاءً مشمر هيف
كانت له بعض عام، لا يمت إلى	ماضٍ، ولا امتد من إخصابه خلف
ولّى، ولا خبرٌ يهدى إليه، وفى	حقائب الريح، من أخباره تُحف ^(٢)

وأزمته النفسية هنا ، تتضح خلال هذا المقطع الرومانسى القصصى ، تصور فى إطار العاطفة علاقة الحب من طرف واحد، و صلف المرأة ومدى تأثيرها فى انحراف فكر من يتعلق بها عندما لا تحب، وإصرارها على إذلاله، لتدغدغ فيه المشاعر إرضاء لشوة نفسية شاذة، والوصف الكلاسيكى الذى سبق، يناقض الفكرة، ولكنه يتلاءم وجموده إزاء مشاعر تلك المرأة، كما يناقض هذا الوصف القصيدة بعد ذلك، فإنها عالم رومانسى رحيب، مقعم بالحزن والألم من خلال السرد القصصى والحوار، إن الصور سرعان ما تقفز إلى خيال القارئ بحركتها ولونها وضوئها:

(١) د. شكرى محمد عياد: الأدب فى عالم متغير، ص ١٦٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١م.

(٢) «كانت وكان ١٩٦٥م، مدينة الغد».

من ذا تريد؟ وتسترخى عبارتها	فيأكل الأحرف الكسلى ويرتشف
وخانه الريق، فاستحلت تلعشمه	واخضر فى شفتيها العذر والأسف
فنفمت ضحكة كسلى، طفولتها	جذلى، على الرقة المغناج تنقصف
فمد كفا خجولاً، وانحنى، فرنا	من وجهها الموعد المجهول والصلف
وكان يرنو، وجوع الأربعين على	ذبول خديّه، يستجدى ويرتحف ^(١)

ومن هذه الإشرقة الرومانسية فى التصوير، ينتقل إلى عالم آخر من الصور، إنه يصور حالة من الترهل الذهني والجسدى للمحب، وهى أقرب ما تكون إلى الهستيرية الفكرية، فينهل من السريالية عناصر التشويه والمفجأة، ويهيم خلف المدارك المحسوسة، ليرصد أغوار النفس فى اللاوعى، وتغلغل المشاعر المختلطة فيها، بين الحجل والندم والحزن:

وخلفها، اقتاده وعد السراب إلى	بيت نضيج الصبا، جذرانه الشخف
حتى احتستها شفاه الباب، لا أحد	يومى إليه، ولا قلب له يجف
وظن وارتاب، حتى اشم قصته	كلب هناك، وثور كان يعتلف
وعاد من حيث لا يدري، على طرق	من الدهول إلى المجهول ينقذف
فاعتاد ذكره بيت مسه فمها	فى دربها، وبظل الدار يلتحف

وطبقاً للمفهوم السابق لأبعاد المراحل الشعرية عند البردوني. فإن الكلاسية قد لازمته خلال مراحل الثلاث بدرجات متفاوتة:

أ- المرحلة الرومانسية: من سنة ١٩٦١م وما قبلها حتى سنة ١٩٦٧م. وقصائد هذه المرحلة ضمها ديوانه الأولان: «من أرض بلقيس ١٩٦١م» وفى طريق الفجر ١٩٦٧م، وهما أكبر دواوينه من حيث عدد القصائد، ومن حيث طولها، وهى خليط من الأحلام الرومانسية التى تنشده استقرار النفس فى عالمها المثالى المستحيل، فتعلو نبرات الألم والشكوى. ويفتقد الشاعر الحبيبة والأليف، فيغيب فى غيابات الحزن والعزلة، يجتر الذكريات المؤرقة، ويحاول المشاركة فى علاج أمراض الإنسان العاطفية، كالخيانة وتشهى المرأة لجسدها، وتتسم عناوين القصائد بصفات تلك المرحلة «نار وقلب، هائم، عروس الحزن، أثيم الهوى، وهكذا قالت. حين يشقى الناس. بعد

(١) نفسها.

الحب، فلسفة الجراح ، وغيرها كثير، وفي تلك المرحلة يتلمس الشاعر ذاته الشاعر ويقترب إليها، ويؤانس روحه الشاعرة في عزلتها الخفية، ليستجمع ذاته في رحاب الفن « فلسفة الفن، الشاعر، أنا والشعر، روح شاعر، محنة الفن، راهب الفن، مع الحياة، من أغنى، شعري، أنا الغريب.. »

كما تبرز الكلاسية في هذه المرحلة في قصائد كثيرة مثل «من أرض بلقيس، يقظة الصحراء، عودة القائد، البعث العربي، فجر النبوة، ميلاد الربيع» وهي قصائد في المدح والمناسبات، وغيرها أيضاً كثير، كما تبرز الكلاسية أيضاً في استخدامه المعارضات الشعرية، كمعارضته "المتنبى" في قصيدة شاعر الكأس والرشيده ويبدأ الحس الوطني في الظهور خلال هذه المرحلة، وإن أهمية المرحلة الأولى في شعره تأخذ في الازدياد عبر المراحل التالية، لأنها مشهد ميلاده الفكري والفني والفلسفي، والمنبع الأول الذي يمكن مقارنته بمسيرة الشاعر فيما بعد، فعلى حين تزخر هذه المرحلة "بالنزعة الذاتية المفرطة، والتوهج الحسي الوطني، واليسير من «النزعة الغنائية» فإن المرحلتين التاليتين تكادان تخلوان من النزعات الثلاث؛ لدخول اليمن في أطوار جديدة أخذت بناصية البردوني "وشعره.

ب - المرحلة الثانية : الواقعية: وقد امتدت من سنة ١٩٦٨م إلى سنة ١٩٧٤ عبر ثلاثة دواوين: «مدينة الغد ١٩٧٠، لعيني أم بلقيس ١٩٧٣، السفر إلى الأيام الخضر ١٩٧٤» وتولدت هذه المرحلة نتيجة التحول غير المتوقع في الحكومة اليمنية والمجتمع اليمني، فقد تأمرت قوى داخلية رجعية وخارجية استعمارية وعربية على ميلاد حرية اليمن واستقلاله الفكري الحضاري، وحينما نهض الشاعر يستنقذ بلاده، اكتشف أن العالم العربي كله في قبضة استعمارية واحدة، تحصد فيه طاقاته، فانصبت قصائده تصور الواقع وقضاياه المختلفة، وتنتقد بقوة ولين، وترسم من خلال المعالجة الفنية الإنسانية منهجاً مثالياً يستجمع الفكر العربي، فالواقعية هنا توحى بالنقيض المثالي الذي يدندن حوله الشاعر، كما برزت نزعاته العفوية والعميقة في المعالجة بالرمز، وتفجير أمراض المجتمع الشائبة بالسريالية، باعتبارها معادلاً فنياً للواقع المادي المشوه، وذلك لتنقية ذهن العربي واليمن خاصة، ومحاولة تعميق وتجدير القضايا التي يعتبرها عامة شعبه مؤقتة أو ضرورية، كقضايا الاغتراب عن الوطن، وزواج اليمنية من أثرياء الخليج، والطبقية الاجتماعية، والانتهازية والخيانة الوطنية الممثلة في أبسط العلاقات كالرشوة، ويضعط بقوة على قضية الغربة والاغتراب، فثلاثاً قصائد ديوانه «لعيني أم بلقيس» تناولها، ويربط الاغتراب بخراب اليمن حضارياً وسياسياً منذ عهد الملكة «بلقيس» التي هاجرت إلى فلسطين إنابة للتوحيد والنبوة إلى الآن، حيث تهاجر جموع

إلى دول الخليج، فهو ينير للإنسان اليمني فكره ومنهاج حياته، ويغرس فيه الوطنية اليمنية، فكل دولة قد أحاطت شعبها بسياس وطني، واليمن ما زال يضرب بأصوله العريقة المتشعبة في عموم القومية والإسلام، وهو ما يرفضه منطق العالم الحديث، فالواقعية في هذه المرحلة تتألف حيناً مع المثالية، وحيناً مع الإنسانية التاريخية، وتعتبر قصيدته «أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م» أقوى قصائده في هذه المرحلة، إذ إنها تضم ملامح هذه المرحلة بعمق وقوة، كما أنها محاكاة كلاسية للشعر التراثي، باعتبارها معارضة لقصيدة «أبي تمام» في فتح «عمورية»

وفي هذه المرحلة يبلغ «البردوني» قمة نضوجه الفني، ويخترق آفاق الشعر بتفردة وخصوصيته، ويبنى صرح التجديد الشعري داخل البناء التراثي، في اللغة والأسلوب والموسيقى والصورة، وتتحول نزعاته الذاتية المفرطة، والوطنية المتوجهة، والغنائية العذبة، إلى مزيج راسخ في أعماق وطنه يمتد فكراً ودماءً؛ لتوطين الإنسان اليمني، وتحويله إلى نسيج في ثوب الفكر والوطنية المخلصة، ولتحقيق هذا الانتماء القوي سلك منهجين: الأول: إقامة وحدة نفسية عميقة بين الإنسان اليمني وأرضه، فشرع في ذكر أسماء الشخوص والقرى والمدن والجبال والحقول والثمار، وغيرها من مكونات الوطن، إن الإنسان هو روح الأرض وحبه، وهو ذاته الأرض والعير:

وكتبــان انطلقنا في الدُّرَا	نسفع الطَّيْبَ يميناً وشمال
نبتني لليمن المنشود من	سُهدنا جسراً، وندعو: تعال
وانتقدنا في حشا الأرض هوى	وتحوَّلنا حقولاً وتلال
مشمشاً، بُناً، وروداً، وندى	وربيعاً، ومصيفاً، وغلال
نحن هذى الأرضُ، فيها نلتظى	وهي فينا عتفوان واقتتال
من روايى لحـمنا هذى الربى	من ربى أعظمنا هذى الجبال ^(١)

والمنهج الثاني: تأصيل الفكر الوطني الإنسانى بجذور التاريخ، فأبدع قصائد ملحمة تاريخية، تتناول اليمن وأحداثها الكبار من زمن «حضارة سبا» حتى الآن، وهي من مطولاته الشعرية، حيث بلغت قصيدته «حكاية سنين ١٩٦٥م، من ديوان: مدينة الغد» مائتين وستة وتسعين بيتاً على مجزوء الكامل المرفل، وبلغت قصيدته «ورقة من التاريخ، مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣م» من ديوانه السفر إلى الأيام الخضر» ثمانية وتسعين بيتاً. وإلى جانب هذا المنهج عالج كثيراً من القضايا

(١) أحزان وإصرار ١٩٧٣م، السفر إلى الأيام الخضر»

السياسية والاجتماعية والفكرية، التي تساعد اليمنى الإنسان على تجاوز آلامه المستمرة بعد شعور الإخفاق الذى دب بعد فشل الثورة فى تحقيق مطالب الشعب اليمنى، وكان أسلوبا القص والحوار أداته الفنية خلال هذه المعالجة.

جـ- المرحلة الثالثة : الرمزية : وبدايتها من سنة ١٩٧٥م حتى سنة ١٩٨٣، ونجملت فى دواوين ثلاثة: "وجوه دخانية فى مرابا الليل ١٩٧٧م" و"زمان بلا نوعية ١٩٧٩م" و"ترجمة رملية لأعراس الغبار ١٩٨٣م"، ولقد تولدت الرمزية نتيجة الأحزان والإرهاقات التى هزت كيان الشاعر وضعفتمته، من الصمت اليمنى والسلبية فى مواجهة الحديد المخيف، الغزو الحديث بوسائله الخفية يطحن اليمن بشراً وفكراً، وأحس "البردوني" بضباع صوته فى غوغائية المادية التى اعترت الحياة، وأسماء الدواوين توحى بمعانى الرمزية الغامضة المواجهة للتردى المادى، إن اللغة التقريرية فى المرحلتين السابقتين تعجز عن إثارة العواطف والإحساسات الراكدة داخله، وتعجز عن استحصار تجربته الشعرية^(١) التى تبلورت فى هذه المرحلة، ومن ثم لجأ إلى الرمز باعتباره «المقابل اللفظى للتجربة الإنسانية المعاشة، فهو يتميز بالقوة والحيوية والتدفق وتعدد الأبعاد والجوانب»^(٢)؛ لأنه يثير حالة من الإحساسات والمشاعر المختلطة التى يمكنها أن تهز العقل وتستثير فيه أنماطاً من الحرية، وذلك لأن الرمز يحرر الوجدان من جمود التبعية وتحجر المشاعر، ويضع للذات مهرباً منها، ويتيح برهة ذهنية قد بتغير سلوك الإنسان بعدها.

فى هذه المرحلة موجات متلاطمة من القصائد الرمزية التى تأخذ اتجاهات ثلاثة :

الأول : ابتعاد الحياة فى الجوامد بالتشخيص، بديلاً عن الإنسان فى المرحلتين السابقتين، لتكون رموزاً فى صور الشاعر المكشوفة، مما يوحى بانكباب الشاعر على ذاته حزناً بعد تجربته المريرة مع الإنسان والمجتمع، والرموز الجاملة فى صورها التى تستلهم الرسم السريالى، تستثير فى المتلقى معانى المادية التى شوهدت المثل الإنسانية، فالقصائد مفعمة بالجدران والأسقف والكوى والحجارة والغرف والأرصقة والسكاكين والغبار والضباب، وغيرها من الجوامد، يقول فى قصيدته "فى الغرفة الصرعى ١٩٧٥م من ديوانه: وجوه دخانية ..":

(١) د.نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العنيفة، ص ٨٨، مكتبة مصر بالقاهرة.

(٢) نفسه: ص ٨٨.

شيء بعينى جدار الحزن يلتصع
يريد يصرخ، يُنبى عن مفاجأة
يفوص، يبحث فى عينيه عن فمه
عما يفتش؟ لا يدري، يضيع هنا
يومى إلى السقف، تسترخى أنامله
من أين يا باب يأتى الرعب؟ تلمحه؟
الصمت يسقط، كالأحجار باردة
تُصفى إلى بعضها الجدران واجفة

يهم، يُخبر عن شيء، ويمتنع
لكنه قبل بدء الصوت ينقطع
تفوص عيناه فيه يقتفى، بدع
يقوم يبحث عنه، وهو مضطجع
تمتد كالودود، كالأجراس تنزرع
من أى زاوية، يعشوشب الوجع؟
على الزوايا، ولا يشعرون ما يقع
تن، تحمر كالقتلى وتمتقع

كما يجسم المجردات أيضاً، كالحزن والكآبة والأمسية، وتزخر دواوين هذه المرحلة بالشخصيات والتجريد وتراسل الخواص والغموض، وهى من سمات الحداثة والمعاصرة فى الشعر، وقصيدته «أمسية حجرية ١٩٧٥ م من ديوانه: وجوه دخانية .. تمثل تلك السمات، كما تؤكد استخدامه المثير للجوامد فى تكوين الصورة، إلى جانب كثير من القصائد الأخرى مثل: "وجوه دخانية.. ١٩٧٥" والتاريخ السرى للجدار العتيق ١٩٧٦" و الضباب وشمس هذا الزمان ١٩٧٦"، وخلال هذا الاتجاه الرمزي التشخيصى التجريدى قد يصل به غضبه العارم مرحلة نفسية تفسد الرمز؛ ليتحول إلى مجموعة من الصور الحسية التى تثير الاشمئزاز والغضب أيضاً، رغم أنها لا تنصب على أشخاص محددين، ولكنها أسلوب التفات يكاد يقترب من العيشة التى ستضح فى اتجاهيه الآخرين، ففى ثورته على سلبية مواجهة الغزو الحديث، يثير حالة حادة من الاشمئزاز والغضب من خلال مجموعة صور لا تحدها وحدة سوى وحدته النفسية، يقول فى قصيدته «التاريخ السرى للجدار العتيق ١٩٧٦، من ديوانه: وجوه دخانية .

حوافر المحتل فى شاربى
لأننى جَزَأْتُهُ، نصَفُّهُ
وها هنا ينهى، يرى وجهه
غنى «اليزا»، «جوليان» اخلعى
يود لو ما بين فخذه فى
جريدة، أخبارها عن حصى
رواية، أبطالها . عَوْنَجْ

لكننى أشبعتُ منه الدمار
سيفى، ونصف داخلى مستشار
من منكبيه، فى مرايا الفخار
عباءتى، ساقى، أدراها، أدار
إحدى يديه، خاتماً أو سوار
ينمو، وعن «ديك» نعش حمار
يمشى، وأطيار نبيع المحار

والاتجاه الثاني من هذه المرحلة : يجزئ أعضاء جسمه أطرافاً في صورته الشعرية، ليوحى بمدى التفتت في أوصال ذاته ومجتمعه وعالمه، والحرقة الى سيطرت عليه نتيجة ضياع وجهة الإنسان المعاصر، وقصائد عديدة تحمل هذا الاتجاه، "بين الرجل والطريق ١٩٧٥م" و "بعد سقوط المكياج" و"فكريات رصيف متجول ١٩٧٧م" و "وللقائلة جبا ١٩٧٧"، يقول في قصيدته "بعد سقوط المكياج":

غيرَ رأسى .. أعطنى رأس «جمل» غيرَ قلبى .. أعطنى قلب «حمل»
رُدْنى ما شئت، ثوراً، نعجةً كى أسميك .. يمانياً بطل

وقصائد أخرى مثل: "صياد البروق" ١٩٧٦ و "سندباد يمنى" ١٩٧٥ و "ليلة فارس الغبار" و "زمان بلا نوعية" ١٩٧٩ و "لعاير غير مسبوق" ١٩٧٧ و "بين الجدار وجدار" ١٩٧٧ م .

والاتجاه الثالث يمزج فيه الشاعر إحساسين متناقضين؛ ليخرج بالإنسان اليمنى، من أزمته، إنه يوحى بإرهاقه وتفانيه معاً، فصورته ضائع لأنه فى «غبار»، فالسلبية غبار الشعوب وهلاكها، والإحساس الثانى، اقتخاره بنماذج حية مثالية فى ضمير الإنسان اليمنى، وبين شعوره باليأس من الشعب والافتخار بنماذج منه، يتولد الرمز الذى يشير عوامل دافعة إلى التجاوب الفكرى المنظم لإقالة الوطن من عثرته، فالبردوني يرتقى بشعبه بكل وسيلة ليعبر مخاطر التردى المادى، ليواجه بالروح والأصالة الغزو الخفى الحديث، فهناك قصائد كثيرة توحى بالسأم والضيق لسلبية الشعب إزاء دعواته المستبصرة "زامر القفر العامر" ١٩٧٦م و "الأخضر المغمور" ١٩٧٦م و "مغنى تحت السكاكين" ١٩٧٥م و "ليلة فارس الغبار" و "الجدران الهاربة" ١٩٧٨م و "غير كل هذا" ١٩٨٣م، وغيرها كثير، وهناك مجموعة من القصائد التى تستشف الفخار وتعالى من شأن التضحية فى سبيل الوطن، والشاعر هنا كأنه يناجى نفسه بعيداً عن المباشرة والخطابية، مثل قصيدته "مأساة حارس الملك" ١٩٧٦ حيث يؤكد فى حوار مسرحى مكثف أن الصلة مقطوعة بين الحكومات المريضة وجيوشها، وأن الجيوش والشعوب أقرب إلى العدل والخير منها إلى الظلم والشر، وقصيدته "الأتون من الأزمة" ١٩٧٤م تعد رمزية المغزى والإيحاء، باعتبار ما تثيره من مشاعر مختلطة من الرعب والضحك والاستهزاء والترقب، إنها أشبه بالهذيان السريالى غير المعقد، لسهولة اللغة والأسلوب مع مفاجأة التصوير:

بالعشَايا الصُّفْرِ، بالصبح الحزين	قَرروا الليلة أن يَنْجَروا
من شعاع الشمس ما يكفى سنين	فافتحوا أبوابكم .. واخترنوا
بالبطاقات، لكل العاشقين	وَقَعُوا مشروعَ تقنين الهوى
فى القناني، رفعوا سعر الحنين	قَرروا بيعَ الأمانى والرؤى
مصنعا يطبخ جوع الكادحين	فتَحُوا بنكين للنوم، بنوا
كى يبيعوها، كأكياس الطحين	بداوا نجمفیف شطآن الأسى

فالقصيدَة صرخة راکدة، ترمز إلى غضب بركانى يعتمل فى صدر الشاعر ضيقاً ورهبة من المجهول، إلا أن هذه التبرة لا تشكل انجهاً خلال هذه المرحلة المتأنية فكرياً من عمر الشاعر، فهو يفخر بنماذج لعلها تؤثر فى شعبه بكل وسيلة، يقول فى قصيدته "الصاعدون من دمانهم" ١٩٧٨، من ديوانه: "زمان بلا نوعية":

كالصبح، من توريدهم أسفروا	لأنهم من دمهم أبحروا
والآن من أشلائهم أزهروا	تكسروا ذات خريف هنا
ومن حنين التربة اخضَوْ ضروا	تجمَّروا فى ذكريات الحصى
وقبل إسحار الدجى أسحروا	ناموا شظايا أنجم فى الثرى
كي يشمسوا، من بعدما أقمروا	مؤقتاً غابوا، لكى يبرزوا
منها، ومن أشجارهم أثمروا	عادوا إلى أعراقهم، أوركوا

ويتضح من الأبيات استقرار الكلاسية فى تصويره وبنائه الفنى، والكلاسية لم تفارقه خلال مراحلها كلها، تلك المراحل التى تدافعت خلالها المذاهب الأدبية صوراً وأبنية داخلية، استعان بها "البردُونى" على التقليد، ليخرج بشعره العمودى إلى آفاق عالمية، تشهد بتفردة وخصوصيته فى مجال الإبداع الشعرى المتطور الحى داخل البناء التراثى.



الفصل الثاني

الأسلوب

100

تعدد المناهج والاتجاهات فى تناول الأسلوب الشعرى ومعالجته الفنية، كالمناهج التجريبى والوصفى والتحليلى والنفسى واللغوى والإحصائى، وغيرها من الاتجاهات الحديثة، التى اتخذت مما سبق ركيزة أسلوبية تنطلق منها لأفاق أرحب فى البحث الأسلوبى، تتفق والتقدم العلمى المذهل، الذى ألقى بضوئه على الدراسات الأدبية، ويظل النص الأدبى الشعرى - فى مجال الشعر - هو محور التناول والمعالجة؛ لأنه خلاصة التكوين الفكرى والعاطفى للشاعر، وميلاد تميز وعيه فى الاختيار والمعالجة والمزج المبدع بين العناصر المألوفة، كاللغة والأسلوب والموسيقى والتصوير؛ ليشيد بناءه الفنى فى عالم التفرد والخصوصية.

ويأخذ الأسلوب الشعرى فى مجال الدراسات الحديثة مكانة سامية؛ لأن الأسلوب هو الشاعر، وهو «المصطلح الذى ندعوه به أعلى مرحلة وصلها الفن، أو يمكن أن يصلها، والأسلوب بهذا المعنى مطابق للفن العظيم، أى أنه مفهوم نقدى، ومعيار تقويمى»^(١)، يترقى به الشاعر، ليدرك وظيفته الفنية والإنسانية، التى «تجاوز اللغة والأسلوب إلى الاتساق والتناسق فى العمل الفنى، إلى علاقاته بالواقع، إلى نفاذ نظراته فى معنى ذلك الواقع، ومن ثم، إلى مغزاه الاجتماعى، ثم الإنسان؛ لأنه يقوم على أعمق أسس المعرفة، على جوهر الأشياء، بقدر ما تتاح لنا معرفة ذلك الجوهر، بواسطة الأشكال المرئية المحسوسة»^(٢)، المتمثلة فى الكلمة، وعلاقتها بالكلمة داخل التركيب الذى أخذ صفة حلولية من إرادة الشاعر، بعد عملية الاختيار والتنسيق فى ضوء الوعى الفنى.

والأسلوب يزواج بين الخصائص الفنية للشاعر، والخصائص الفنية لعصره، " لوقوعه تحت تأثير الحساسية الخاصة بلغته أو بعصره، ومن خلال ذلك، تظهر مشاركة الشاعر فى تدعيم الصفات الأسلوبية الخاصة بهذه اللغة، دون أن ننفى وجود الخواص الفردية التى تولد إحساساً متجدداً باللغة، تبعاً لاختيار المفردات والمادة النحوية، وتنظيم الكلمات، والحركة الموسيقية فى الجملة"^(٣).

(١) ريتيه ويلك: مفاهيم نقدية، ص ٤٤، عالم المعرفة، العدد ١١٠، الكويت.

(٢) نفسه: ص ٤٤.

(٣) د. محمد عبد المطلب: بين البلاغة والأسلوبية، ص ١٤٩، مكتبة الحرية، جامعة عين شمس.

فالأسلوب إذن، اختيار واع لمفردات اللغة وأبعادها، وأثر ملموس لتخلق المجردات فى العاطفة والخيال، ومسبر فنى للبحث عن علاقة الشاعر الفنان بترائه، ومجتمعه وفنه ولغته المترامية فى تحفز للميلاد المنظم. " فضبط الرصيد المعجمى على المتكلم أو الشاعر، يتناسب عكسياً مع تقدمه فى سلسلة الكلام، ومعنى ذلك، أن هذا الرصيد يتزاحم بأفعاله وأسمائه وحروفه على لسان المتكلم عندما يهم بالكلام، فإذا انطلقت الجملة على لسانه، وبدأها بفعل مثلاً، انسحبت كل الأفعال من الضغط، وبقيت الأسماء والحروف، وهكذا، كلما تقدمت سلسلة الكلام، خف الضغط^(١)، فالفعل هنا، موضع دراسة أسلوبية؛ لأنه جاء امتداداً لعملية إبداع ذهنى مكثفة، تتصل بالهدف منها، وسبب اختيار هذه الوسيلة دون غيرها، هنا تتحقق العلاقة الجدلية بين الهدف والمنهج فى البحث الأسلوبى؛ "لأن الهدف الأساسى من البحث هو النص لا المؤلف، ويجب أن يتركز على التأثيرات الأدبية فى اللغة والوسائل الإيحائية التعبيرية، التى استعان بها الشاعر لتحقيق قدرة الكلمة ونفاذها"^(٢).

وقد اعتمد البحث فى تناوله أسلوب الشعر عند البردوني، على المنهج الوصفى التحليلى؛ لمزجه بين الموضوعية العلمية، ورصد القيم الجمالية، واستبطان العاطفة، إيماناً بأن الشعر عالم الشاعر "يقيم فيه المودة التى افتقدها فى عالم الواقع، فيجعل كل كلمة بإزاء صديقتها، ويجعل من الألفاظ بنياناً تام الخلقه وثيق الترتيب"^(٣)؛ فقد يأخذ عنده الأسلوب طابعاً تراثياً، ومسحة رومانسية، وشيئاً من الفلسفة الوجودية، حيث ترى أن الأسلوب الأدبى "يحمل فى طياته الصراع الدرامى، المشابه والموازى للصراع الإنسانى من أجل الوجود؛ لأنه تعبير عن الظواهر الميتافيزيقية، التى أعيت الإنسان فى إيجاد تفسير متكامل لها"^(٤)، بينما تتوالد من نفسه وعقله دوافع البحث عن تلك الظواهر، وليس المقصود أن يتهم البحث الشاعر اليمنى العملاق بالشك أو بخل العقيدة من خلال التحليل الأسلوبى، ولكن المقصود هو رصد الأسلوب الذى يكمن خلفه تساؤلات أو صمت، مثلاً، عن استمرارية الشر فى اليمن أو فى العالم العربى على وجه التحديد، وعن استظالة الظلام فى العمى^(٥)، ثم نراه فيما بعد مستسلماً، يستولد الأمل فى الميلاد الجديد، ويلوذ بركائز الإيمان، فلم تضطرب النفس الإنسانية بالشعور الذى لا يطاق إلا التمسك لها ملاذاً فوق طاقتها،

(١) بين البلاغة والأسلوبية ص ١٤٧.

(٢) د. صلاح فضل : علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط ٢، ص ١٤٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ م.

(٣) د. لطفى عبد البديع : الشعر واللغة، ص ١٠، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٩ م.

(٤) د. نبيل راجب : المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العنصرية، ص ١٢٦، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة.

(٥) انظر : قصيدة الشاعر " دوى الصمت ١٩٧٨ م، زمان بلا نوعية ".

وقاربت بذلك ملاذ الإيمان^(١)، وسيظل الأسلوب نقطة انطلاق " تمكتنا من التعليق على التاريخ الفكرى الاجتماعى، وعلى المفاهيم المتغيرة، عن الواقع والوضع الإنسانى^(٢)."

١- خصائص الأسلوب

أ- الحوار:

ويعد الحوار من أهم خصائص البردوني الأسلوبية، التى تتيح له قدرًا من حرية التعبير بعيدًا عن الانفعال والمباشرة، لتعدد الأصوات فى الحوار، ينشئها الشاعر من الواقع أو يستولدها من ذاته، "تعبّر عن الأبعاد والمستويات الشعورية والنفسية فى رؤيته الشعرية، والتفاعل بين هذه الأبعاد"^(٣).

ويأخذ الحوار عند البردوني صورًا أربع: الحوار المباشر من الواقع للإيحاء بمدى تأثير قضاياها فى النفس الإنسانية، والحوار المتولد من خلال السرد، والحوار النفسى من الذات، والحوار المسرحى.

❖ **فالعصورة الأولى** يستخذ منها الشاعر للتعبير عن القضايا الاجتماعية التى تتعدد أو تختلف فيها وجهات النظر، كقصيدته "حوار جارين"^(٤)، والتى يتناول فيها قضايا يمنية، كالعرقية بين القحطانيين والهاشميين، والطبقية السياسية بين الأئمة الأثرياء وطبقات الشعب المطحونة، والطائفية بين أهل السنة والشيعة، وقد جاء الحوار معبرًا عن تلك القضايا فى إطار الوحدة الوطنية، ولكنه أيضًا، حمل الملامح المميزة لطرفى الحوار، وقصيدته "أم فى رحلة"^(٥) التى جردها لقضية اجتماعية نفسية، وهى قضية الأمومة والأبوة والعقم، حيث صور شخصياته تصويرًا راقيًا وعفويًا، يحمل قدرًا من الرمزية، وشيئًا من التفاؤل داخله، فالحوار هنا بين شخصيات ثلاث: والد وطفله وامرأة عاقر تحلم بال ميلاد، يبنى بالسرد روابط وصفية بين ثنايا الحوار، مستغنيًا عن فواصل القول:

(١) الأستاذ. عباس محمود العقاد: عقائد المفكرين فى القرن العشرين، ص ٧٧، دار المعارف بالقاهرة.

(٢) مفاهيم نقدية : ص ٤٣٥.

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ص ٢٠٠.

(٤) " من ديوان : فى طريق الفجر ".

(٥) " ديوان : مدينة الغد ".

هل هذا طفلك" واقتربت	كـالـطفـل، تنـاغى وتنادى
طفلى، هل أعجب سيدتى؟	حلـو كـهـدايا الأعياد
ما اسم المحروس؟ أجب يا ابنى	"نعمان" كـجـد الأجداد
أهلا "نعمان" فيستحى	ويرفرف كالورد النادى
فتحاكى لثفته الخجل	وتغمغم كالنبع الشادى
ما أروعـه يا عم، وما	أسخى عينيه بإسمادى
لا نأسى يا بنتى، إنى	سافرت العمر بلا زاد
خضت الخمسين، بلا ولد	يرجى، وبلا أمل حادى
واستنجدنا المولى حتى	لبانا أسخى إنجاد
أحـبـبـين ابـنـى "كل ابن	فى الأرض، وكل الأحفاد
عففوا يا عم، أنا أم	أولاد الغير كأولادى

والقصيدة قصة قصيرة، يقوم فيها الحوار بالدور الرئيسى، حيث يرسم الشخصوص ويميز أبعادها الاجتماعية والفكرية، فوالد الطفل يجتاز العرف والظن وينجب بعد الخمسين، ليث المرأة الحنون الصبر والإيمان، ويحاكى الشاعر بالحوار والسرد انفعالها التلقائى بالأمومة، وتولد رعشة الميلاد فى أحشائها، حيث تناغى وتحاكى وتغمغم تحت سيطرة العاطفة "وحين يستطيع الشاعر أن يضع على لسانهن ما هو من شأنهن فعلاً، يكون قد بلغ قمة الإبداع فى التصوير"^(١)، وقد استخدم السرد فواصل تخدم الحوار وترتقى به.

❖ **والصورة الثانية للحوار، أن يفجر الشاعر الحوار الصريح بين شخصيات القصة فى إطار السرد، والأسلوب بهذا التشكيل أداة فى بناء الصورة عنده؛ لتعدد الأصوات التى تتوالد خلال الحوار النفسى فى ضمير البطل، ففى قصيدته "قالت الضحية ١٣٨٢هـ"^(٢)، يعالج تمخضات "الدعارة" فيجبرى على لسان بطلته حوار المعجيين بها، فيظلل الحوار بأسى الراوية الخاطشة، ليثير فى المتلقى الشفقة، بتركيزه على التظليل الرومانسى المتعاطف مع الخاطئات "وهذه إحدى ظواهر الشعر الحديث"^(٣)، ويعمق الشاعر الحوار بالتحول فى شخصية البطلة من مدافعة إلى مهاجمة:**

(١) د. الطاهر أحمد مكى: امرؤ القيس، حياته و شعره، ط٤، ص٢٥٧، دار المعارف بالقاهرة ١٩٧٩م.

(٢) "ديوان: فى طريق الفجر".

(٣) د. نعمات أحمد فؤاد: خصائص الشعر الحديث، ص٤٧، دار الفكر العربى ١٩٧١م.

تتناجون بينكم: انراها
لو رأى "شهريار" طيف صباها
لبتتى ثوبها، ويهمس ثان
آخر المهد يتنا، سمر الأم
لا تقولوا: سامرت وهما فمازا
فيلببيه ثالث: ليت أنى
ويجاربه رابع: فيبغنى
ويعبد المنى أديب شجى
لا تقولوا: كانت بغياً، أما الفجار كثر، والفاجرات كثيره؟
لست وحدى، كم البغايا ولكن
صدقونى إن قلت: فى دوركم مثلى، فلتست الأولى ولست الأخيره
بنت "كسرى" أم "شهرزاد" الصغيرة
باع فيها سلطانه وسريه
يدعى أنه منها الكبيـره
س شكوت الهوى، ويث سعيه
ل على ساعدى دفء السميـره
نقطة فوق خدما مستديره
ليتتى البحر، وهى فى جزيره
ليتها جدول أناغى خريـره
تلك مغمورة، وهى شهيره
فلمست الأولى ولست الأخيره

* والصورة الثالثة للحوار، وهو الأسلوب الأمثل لدى شاعرنا، حوار الذات، أو "المونولوج الداخلى" وهو من تكنيكات "تيار الوعى"، ويستخدم "لتقديم محتوى وعى أبطال الرواية قبل أن يخضع للمراقبة والتنظيم"^(١)، وما يتيح للبردوني إجادة توظيف هذا التكنيك الروائى أنه يمزج الحوار بالسرد "والسرد يتضمن قدراً من المناجاة الداخلية وتقنية تيار الوعى، ويتيح للمؤلف أن يختفى خلف شخصياته، مما ينسجم مع الحياء الموضوعى فى الواقعية. ويتزلق المؤلف من السرد إلى القول الداخلى، حتى يتخذ موقفاً حلولياً بالتحاده بشخصياته، فهو الأسلوب الحر غير المباشر، مما يجعله معادلاً لغوياً وجمالياً دقيقاً للموقف"^(٢).

إن هذه الخصيصة الأسلوبية تعتمد على التناقض الأسلوبى، بين الاختيار الفنى الجمالى للأسلوب، وتدافع التجربة النفسية إلى معجمها، فمفاد "تيار الوعى" أو تيار الشعور "انسباب التجارب النفسية داخل الإنسان، وتلقائية التفكير التى لا تخضع لمنطق معين، ولا لنظام تابع خاص، ولكن فى ذهن الفنان، يخضع هذا التيار لعملية اختيار مبدئية"^(٣)، فتداعى المعانى والصور فى خيال الشاعر حسب منطقته النفسى، ويضيف البردوني فى هذا النطاق، إمكانية توظيف: تيار

(١) عن بناء القصيدة العربية : ص ٢٢٣.

(٢) علم الأسلوب : ص ٩٥.

(٣) د. مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٣٨، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤م.

الوعى" بالحوار الوهمى، مع أشخاص وهميين قد بثهم ذاته، ومع جوامد وهمية قد بثها أبعاد رؤيته للتجربة النفسية والصراع الإنسانى بين الإنسان وذاته والحياة، وسنجد أنه يمسك خلال تداعياته خيطاً فكرياً واحداً ينساب سرداً :

انه صوتى، وببدو غيره	حين أصغى باحثاً عن وجه حلمى
من أنا؟ أسأل شخصاً داخلى	هل أنا أنت؟ ومن أنت؟ وما اسمى
أيها الحارس، تدرى من أنا؟	اشنروا نومى، طويل ليل همى
الأنى حارس يا سيدى ..؟	زوجوها ثانياً، المال يعمى
من أنا؟ الليل يبنى للرؤى	قامة كالرمح، من جلدى وعظمى
لا تعى سكران؟ نسع، أعلنت	أول الأخبار: ما سموه رسمى
من أنا؟ صار ابن عمى تاجراً	واشترى شيخ ثرى بنت عمى
هل تنام الصبح؟ سيارتها	عبرت قدام عيني، فوق لحمى
أصغ لى أرجوك .. أغرى أمها	شيدت قصرين من أشلاء هدمى
داخلى يسقط فى خارجه	غربتى أكبر من صوتى وحجمى ^(١)

فالخيط الفكرى الذى يمسك به خلال انسياب تجاربه النفسية، هو "المرأة" رمز الشرف فى البيئة العربية، غدت سلعة متمددة، تسقط أمام الإغراءات المادية، فتهاجر داعرة أو زوجة، لتضغظ كبرياء الشباب فى وطنها، وتلدوس رجولته لأنه فقير، وفى البيت الأول: هى وجه الحلم الذى يبحث عنه لاستقراره النفسى فى مجتمعه، وفى البيت الرابع: زوجوها ثانياً، وفى السابع: اشتراها شيخ عربى ثرى، وفى الثامن: تزهو بثرائها، وفى التاسع: أغرى أمها، وشيدت قصرين، دلالة استعدادها للسلوك الشائن دون أسرتها أو جذورها العائلية، وهو تحذير من الإفراط فى حريتها، وفى البيت الأخير: خلفت فى نفسه غربة أبدية، بعد أن كانت حليماً، والتزام الشاعر وأصالة الدينبة والبيئية مجالات صدق فنى دفعته للإسكاف بهذا الخيط فى وعى واقتدار.

وفى قصيدته "زمان بلا نوعية" ١٩٧٧م^(٢)، يقيم حواراً نفسياً بين نوازع البشرية وسموه الروحى، ومنطقه العقلى، وهذا الشتات الإنسانى داخله، مصدرة رغبة الهروب من الواقع، أو

(١) " وجوه دخانية فى مرايا الليل ١٩٧٥م، وجوه دخانية .."

(٢) " ديوان : زمان بلا نوعية ."

الرحيل عن "زمان بلا نوعية"، ولو كانت نهاية الهروب الانطفاء والانكسار فى مجاهل "الخمر"، ولتعدد الأصوات داخله يستخدم أساليب مختلفة، كالنداء والاستفهام والتعجب والأمر والتحذير والنهى والنفى والتقرير، وكلها أجزاء من صورة كلية تخضع لوعى فنى دقيق، تتداعى فيه الأفكار والصور مستخدماً تقنية "تيار الوعى":

يا كأس هل أحسو؟ حذار احترق	اشرب إلى أن تنطفى يا بليد
لا ترتشفها، لست من أهلها	ذقها، إلى كم أنت صاد وحيد!
تخضر فى كفى كجمر الهوى	تحممر كالسكين فوق الوريد
تَعْرِى إلى مِرَّتْهَا، ترتدى	كهفين، تبدو ذات أصل مجيد
تهنز كالمنقود، تدعو فمى	تفتّر، خذ يا جرة من جليد
يا كأس لو تسيتنى أشتفى	هذا أكيد، كل سوء أكيد

وحينما يصور محاولات الإنسان القهرية عبر الزمن، لأسباب تتوالد فيه حتماً، يتخذ من المونولوج الداخلى مدخلاً إلى "تيار الوعى" فيشخص الزمن لحوار نفسى متام، يستولد حواراً آخر مع "هواجسه" البشرية، والتي كانت خارج نطاق الشعور، ليجعلها محوراً جديداً ذا صوت قوى يدفعه إلى المثالية التى عزف عنها لياسه، لينفصل الإنسان عن زمنه وتفكيره خلال رحلة التحول:

تخشبت، والأيام مثلى تخشبت	أتمضين يا أيام؟ من أين؟ حاولى
من الآن حاول أنت، كيف تريدنى؟	سكت لماذا؟ هزنى من مفاصلى
تقولين، حقى أصبح اليوم باطلاً	على إليه، امتطى ظهر باطلى
أندرين؟ أنسانى التمرغ ها هنا	جبينى، وأنستى المنافى شمائلى
تقولين: ماذا أنتوى يا هواجسى؟	أتونين شيئاً؟ فارقينى وناضلى ^(١)

✽ **والصورة الرابعة للحوار:** الحوار المسرحى، وهو العنصر الأول فى البناء الدرامى المسرحى، والذي يقوم على تعدد الأشخاص والأصوات، ونماذج التعدد فى القصيدة غير قليلة، فهذه الأشخاص - عند البردوْنى - تعبر عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة من أبعاد رؤية الشاعر، أكثر مما تعبر عن أبعاد درامية تتطور وتنمو، أى أن هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة، هى بمثابة

(١) "محولات أعشاب الرماد ١٩٧٨م، زمان بلا نوعية".

رموز لأفكار الشاعر وأحاساسيه^(١)، التى تتخذ من الصوت والحركة إشعاعاً يتخلق فى حوار ملموس، وسنجد أن الحوار ومستوياته عند شاعرنا يتصل اتصالاً وثيقاً برهافة السمع، حيث نجح فى التصوير بالصوت^(٢)، وفى دوران معجمه اللغوى حول الصوت^(٣)، وكذلك الحوار يستخدمه هنا تكتيكاً أساسياً يرتبط بتعدد الأصوات التى تحدد بوضوح ملامح الشخصيات،

فقصيدته "مأساة حارس الملك ١٩٧٦م"^(٤)، تعد فى ذاتها مسرحية شعرية، ينساب فيها الحوار مشحوناً بالصور ملوناً بالأصوات المتعددة علواً وانخفاضاً تبعاً للموقف النفسى للشخصية، فالحوار فى المسرحية يدور بين شخصين ثلاثة: الملك والحارس والجندى، ويكتف الحوار بحوار نفسى آخر ينبع فى كل شخصية تعليقاً على الحدث المسرحى، وثلاثتهم رمز لواقع سياسى وفكرى مريض؛ فالملك رمز السلطة والجبروت يتمخض عن جبن وغباء، والحارس رمز الحكومة الذى يشارك ملكه الغباء والتبعية مغم بالتوتر والاضطراب، أما الجندى فهو رمز السلطة التنفيذية، حيث الطاعة المطلقة، وهو يد لكل حاكم، فيه من الخير ما ينفع الأحرار الثائرين على الملك، وفيه من البطش ما يهلكهما معاً، ويضئ الشاعر الجانب الإنسانى فى هذا الجندى رمز السلطة التنفيذية، إنه أب يحلم بشرف الحياة والعدل ولكن رزقه ورزق أولاده وبناته أن يكون سيفاً فى كل يد تحكمه، وهذه المسرحية بلا فواصل تحدد الشخص المتكلم، فالحوار وحده هو الذى يبين عن الشخصية، فما بين قوسين للملك :

سـيـدى: هـذى الرواى المتنته	لم تعد كالأمس كسلى مذعنه
[أقتلوهم.. واسجنوا آباءهم	واقتلوهم بعد تكبيل سنه]
أمركم .. لكن .. [ولكن مثلهم]	سـيـدى. هـذى أسامى أمكنه
[هم شياطين، أنا أعرفهم	حين أسطو، يدعون المسكنه
"صبر" وغد ... أنا رقيته	كان خبازاً، أحله معجنه
"نقم" كان حصاناً لأبى	اطحنوه .. علفاً للأحصنه
اقتلوا "يسلح" ألفى مرة	اسحبوا "عيان" حتى "موسنه" ^(٥)

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ص ٢٠٦ .

(٢، ٣) انظر : فصلى الصورة واللغة عند البردوني .

(٤) "ديوان : وجوه دخانية .." .

(٥) جاءت أسماء الأماكن والشخص أيضاً بين قوسين، "نقم و عيان" جيلان مطلان على صنعاء، وصبر جبل مطل على "نمز" و "يسلح" ربوة بين منطقة صنعاء والمناطق الوسطى و "موسنة" منطقة تبعد عن "عيان" بأكثر من ١٠٠ كيلو متر. انظر ذيل القصيدة بيد الشاعر

أمركم .. لكن .. [ولكن اقطعوا
عن أبى عن جـلده مملكتى]
سـيدى: [إطلاق نار .. ربما
هاجس فى صدر مولانا: [أنت
آخر الهمس، سكوت أو لظى
الجهات الأربع احمرت، عوت
مهرجان دموى .. ما الذى
الشياطين الذين انقلبتوا
[امض يا جندي ومزقهم] .. نعم
أشعر الثوار أنى منهم
لست من عائلة الأسياد يا ..
إننى سيف لمن يحملنى
كنت فى كفى "أبى جهل" كما

رأسه، دع عنك هذى اللكنته
طلقة بثت خيوط العنق
ثورة، [قل تسليبات محزنه]
من تخوفت، أكانت ممكنه؟
أول العـزف المدوى دندنه
السماء الآن صارت مدخنه
شب عينيه؟ ومن ذا كونه؟
عرفوا أدمى فنون الشيطنة
فرصة أخرج، أرمى السلطنة
سوف تبدو ميثاتى حسنة
إخوتى، إننى "مثنى محصنه"
خادم الأسياد، كل الأزمت
كنت فى تلك الأكف المؤمنه

وإذا تمثلنا الحوار أصواتاً، وجدناها تتعدد وتختلف تبعاً لحالة الشخص والنفسية، ومدى انفعالها بالدافع أو الحدث، فحديث الملك يتراوح بين مستويات ثلاثة، العلو الغاضب فى البيت الثانى: "اقتلوهم.." وآخر صدر الثالث: "ولكن مثلهم" حيث يشبه الأماكن بالثوار فى ثورتها عليه، وفى صدر الرابع "هم.." ومن الخامس للسابع، يتغلف الحوار بالغضب الهستيرى الذى لا يميز بين الإنسان والمكان لحظة الانتقام خوفاً من الموت، وفى آخر صدر الثامن: "اقطعوا.." إلى آخره ومستوى ثان، منطقى متعقل فى حديثه عن أصالة ملكه فى البيت التاسع: "عن أبى .." وفى عجز العاشر: "قل تسليبات.." ومستوى ثالث هو الحوار النفسى الذى غمره الشاعر بمدرجات الصوت: الهمس والسكوت واللظى والعزف المدوى والدندنة وعوت، ومن مدرجات الشم: مدخنة، ويظل لمدرجات البصر تلوينها حالة الهستيريا التى سيطرت على الملك: احمرت، مهرجان دموى، ليتصاعد المونولوج الداخلى إلى ثورة نفسية ولفظية وصوتية كالمستوى الأول العالى الغاضب، إلا أنه هنا يترقى تدريجياً من ذات الملك المهترئة: وذلك من البيت الثانى عشر إلى الخامس عشر، فالبيت الثانى عشر يبدأ وينتهى بمدرجات الصوت "الهمس فالندنة"، حيث يتوالد بعضه من بعض، ثم يمتزج باللون فى الثالث عشر، ثم يمتزج كلاهما، الصوت واللون بمدرجات البصر فى

الرابع عشر؛ ليساوره الغضب المزوج بالرعب فى الخامس عشر، من خلال التقرير المباشر: "الشياطين الذين..." ليصل إلى ذورة حالته النفسية بالهروب من نفسه ومواجهتها ضعيفة أمام الحدث فى السادس عشر: "امض يا جندي ومزقهم...".

ويأخذ حديث الحارس مستوى واحدًا فى الحوار، يعتمل فيه التوتر والاضطراب والخشوع، بينما يأخذ حديث الجندي، وهو ماركز عليه الشاعر ارتقابًا لحدوث التغيير على يديه، مستويات ثلاثة: المستوى الخفيض المطيع فى رده: "نعم..." وبذلك يعتبر شريكًا فى مستوى الحوار، والمستوى النفسى الذى تجلّى عن مونولوج داخلى: "فرصة أخرج..." "أشعر الثوار..." ليصور خلفية الجندي، وليحدد ملامحه الشخصية وتكوينه النفسى والفكرى؛ فهو رمز لكل جندي، يدرك أنه سيف فى يد غاشمة، ولا يرى مهربًا من ذلك إلا بوجود يد أخرى تحسن استخدامه، وحتى تخمين هذه اللحظة، فهو كالسيف يقطع ترضية للملك، وفى المستوى الثالث: يرتفع صوته سردًا، ويبرز منطقه فى الرد على متهميه بالخيانة أو المشاركة فى الظلم، وحتى يوحى البردوني بجدية المسرحية وإمكانية تحديد زمانها ومكانها وشخصها فى بيئه واحدة، لتأخذ موضوعية التجربة، يمارس خاصية ذكر الأسماء، فبالإضافة إلى اسم "مثنى محصنة" وهو من الأسماء الشائعة فى الريف اليمنى، يذكر أسماء الجبال والمناطق والربى والحقول والقرى.

ب- القصة الشعرى:

لقد كان "عنصر القصة والحكاية" جوهر الرواية قبل نضوجها واستقلال أدائها الفنية لتصبح جنسًا أدبيًا^(١)، يوظفه الشاعر فى النسيج الشعرى، ليرتاد آفاقًا أرحب من حيث التعبير والتصوير.

ويعتمد البردوني إلى أسلوب القصة ليصور أبعاد تجربته النفسية، وتفرق أفكاره بمحايدة وعفوية، يوحى بتلك الأبعاد من خلال توظيفه لشخص القاص، فقد ينطق بلسان الراوى عندما لا يستطيع الهروب من صوته لانصهاره بتجربته وتغلغلها فيه؛ "فأسلوب القصة خصيصة مميزة لتجربة البردوني الفنية فى صياغة القصيدة، وتتضح هذه الخصيصة فى سنوات مابعد الثورة بخاصة"^(٢). فقد اقتحمت اليمن والأدب اليمنى أحداث وموضوعات وتجارب جديدة لم يألّفها الأدب قبل الثورة، كإحساس الشاعر بالفجوة الزمنية الرهيبة، بين يمن الثورة الوليد المتخلف.

(١) بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ٢٢٠

(٢) د. عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص ٣٩٥، ط ٢، دار طلاس بدمشق، سوريا.

وصرعة التقدم العلمى فى الدول الكبرى المسيطرة، مما ولد إحساساً بالعزلة والوحشة، وتوتراً فى مواجهة الأحداث المتعاقبة بعد فشل الثورة دون النهوض بالشعب اليمنى:

مـولـاتـى: يـا أـحـلـى الأـحـلـى	عندى لك أخبار عجلى
بالأمس شـدـا المـذـيـاع هـنا	فشممتك أغنية جدلى
والـيـوم تـقـمـصـنى قـلق	مـجـتـون لـم يـعـرف مـهـلا
فـنـقـاذـفـنى التـجـوال كـما	تـسـاقـ العـاصـفـة الرـمـلا
فـمـبـرت زـقـاقـاً مـاهـولاً	وزـقـاقـاً هـرمـاً مـنـحـلا
وتـراباً يـنـسـج اقـنـعـة	لـوجـوه لـم تـحـمـل شـكـلا
وطـريـقـاً سـمـحـاً أسـلمـنى	لـمـضـيق يـلتـصـحـف الـوـحـلا
والآن رجعت كما تسرى	فى الغـاب القـيـافـة العـزـلا
هـذا مـا جـد، ولا أدرى	مـاذا سـيـجـد وما يـبـلى (١)

ويحاكى أسلوب القرآن الكريم فى قص تعدد الأخبار، ثم ترجيع الخبر الرشيد فى النهاية^(٢)، متوازناً مع أمنية الشاعر وحالته النفسية، كتصويره ذكرى شهداء الثوار فى الكون، أو فى وطنهم، فهم فى النهاية ذرات خصيبة تتخلق فى الأرض لتحيا الأرض بالثوار من جديد:

قـيل انقضى عشرون عاماً على	تمزيقهم، قيل: انقضت أشهر
وقال واد: أصبحوا عنده	وقال سفح: فوقه عسكروا
وقال نجم: تحت عيني سرورا	والفجر فى أهدابهم يسهر
وقيل: هبوا ضحوة واثنوا	كما يتيه العاصف الأغبر
وقال بعض: شاهدوا دفنهم	وقال بعض البعض: لم يقبروا
قيل: اختفوا يوماً، وقيل: انطفوا	وقيل: من حيث انطفوا نوروا
وقـيـل. ذابوا .. ذرة .. ذرة	والأرض فى ذراتهم تكبر (٣)

وقد يقع البردوني تحت إغراء حرية القص واتساع مجاله، فينقض بناءه الفنى، حيث ينعدم المنطق بين شخص القاص والخبر المروى. "قام ميمون" تلك الريفية البسيطة، تتناول فى قصها

(١) آخر جديد ١٩٧٠م، مدينة الغد.

(٢) انظر سورة الكهف الآية ٢٢.

(٣) الصاعدون من دمائهم ١٩٧٨م، زمان بلا نوعية.

أفكاراً عميقة، وصوراً معقدة، ومصطلحات علمية وفلسفية، لا تتفق وثقافتها، مما أفقد النص الشعرى معادلته الفنية:

ماذا أقص اليوم؟ كم سقطوا والموت لا يغفوا ولا يثوى
كان الصباح كأنف أمسية كان الدجى كالملعب الجوى
"وغرابة الأطوار .. لازمة للحرب، من تكوينها العضوى" (١)

هذا، وقد صاغ البردوني كثيراً من قصائده بأسلوب القص الشعرى، كقصيدته: "حكاية سنين ١٩٦٥م، من ديوانه: مدينة الغد" و"مسافرة بلا مهمة، من ديوان: لعينى أم بليقيس" وقد تناول البحث القصيدتين فى "فصل الموضوعات" تحت عنوان: اليمن فى التاريخ.

بذلك يكون شاعرنا قد وظف فى شعره تكتيكين من تكتيكات الرواية: أسلوب القص والحكاية، وأسلوب تيار الوعى، الذى أبرز من خلاله "المونولوج الداخلى" لتصوير تجربته النفسية، ومن هنا فقد خطا خطوة متقنة وواعية فى تجليد المضمون الشعرى فى القصيدة التراثية الأصيلة، بالإضافة إلى توظيفه الراقى للحوار المسرحى فى القصيدة وبنائها، مما أضفى على فنه تميزاً فى عالم الحدائث الشعرى، يعلو ويرتقى بحفاظه على القلب التراثى، والذى كان لبنائه الموسيقى أثر واضح فى تشكيل الحوار وإمداده برحابة صوتية عميقة الإيحاء.

ج- استخدام الموروث :

وهو الأسلوب الذى يتيح للشاعر انسياحه الفنى، وخوضه الواعى فى التجارب الإنسانية السابقة، يستلهمها رؤى يستشف بها الواقع الملموس، وما الواقع سوى ركام ماض فى دورة الحياة، يتزامن مع فطرة الإنسان فى التعرف والاستكشاف ورغبة الإبداع، والشاعر المبدع يرى العالم مسرحاً تتكرر فيه التجربة الإنسانية على مر الدهور، فالإنسان وهو جوهر العالم ومحور الأشياء ، لا يقنع بالوقوف على الآثار الإنسانية متأملاً متعظاً، ولكنه قد يخوض نفس التجارب وصولاً إلى نهايتها السالفة، ومن هنا فقد كانت دعوة الأنبياء واحدة، وتشابهت أخطاء الأمم المتعاقبة، ذلك أن النفس جبلت على سجايا بشرية تتردد بين سمو وانحطاط، فالشاعر فى رصده الواقع ومزجه بالماضى، إنما يتعمق تلك النفس الإنسانية الدافعه للأحداث، ويحقق نوعاً من الوحدة الإنسانية "ويكسب الكلمات ثروة معنوية واضحة، ويمتلئ المضمون بشاعرية لا تتوافر

(١) * من أسمار أم ميمون ١٩٨٢م، ترجمة رملية لأعراس الغبار .

بدونها^(١)، ويمتلك نقطة انطلاق "تمكته من التعليق على التاريخ الفكرى الاجتماعى، وعلى المفاهيم المتغيرة عن الواقع والوضع الإنسانى، ووحدة الفنون وتطورها"^(٢)، وترقب الأحداث القادمة وتوقع نتائجها، من خلال انصهار النوع البشرى ومسيراته ثم تشعبه فى مسالك الفكر والسياسة والدين والعقيدة، خلف فلاسفة وحكام وأنبياء ونبلاء وأسياد، كان لهم دور بارز فى صناعة الماضى وتشكيل ملامحه، لهذا؛ كانت العقائد وغيرها مما سلف "على جانب عظيم من الأهمية بالنظر إلى المستقبل؛ لأن العقيدة تبعث الأمل فعلاً فى دواهم بعد صاحبها، وفى سيطرة الإنسان على مصيره بفضلها"^(٣).

وهذه المسالك إشارات مضيئة فى مسيرة الإنسان، ورصد علاقاته بالكون والحياة والإنسان وتطور هذه العلاقات، فهى جزء من الموروث البشرى الذى يضرب فى أعماق الماضى، ويتناغم مع رغبة الإنسان فى التاصيل لجنسه، خلال رحلة عاطفية إليه، يحدوها الشبق المعرفى، ومحاولة التخفيف من سامة الحاضر وماديته، وسيجد الشاعر خلال رحلته "مئات الأصوات رهن تصرفه الفنى، ترن فى وجدان المتلقى وسمعه، بأبعاد من تجربته المعاصرة، وهذه الأصوات لها فى سمع المتلقى صدى خاص لا يخطئ وجدانه التقاطه، وهو حين يستخدم هذه الأصوات، يكون قد أضفى على تجربته الشعرية نوعاً من الأصالة الفنية، عن طريق إكسابها هذا البعد التاريخى الحضارى، وأكسبها فى نفس الوقت لوناً من الكلية والشمول، بحيث تتخطى حاجز الزمن، فيمتزج فى إطارها الماضى والحاضر فى وحدة شاملة"^(٤)، تسمح للشاعر بإسقاط أحدهما على الآخر دون الاعتراف بحاجز الزمن، طالما أن الإنسان واحد والتجارب واحدة.

لقد استطاع البردثونى أن "يضيف نوعاً من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية"^(٥) حينما عمد إلى استخدام "بعض تكتيكات الفنون الموضوعية الأخرى، كفن المسرحية وفن القصة وفن السينما، فشاعت فى قصائده تكتيكات تلك الفنون، كالحوار وأسلوب القص وتعدد الأصوات والمونولوج الداخلى والمونتاج"^(٦)، فهذه التكتيكات تلائم نزوع الإنسان إلى الحدأة، وتتلاحم مع

(١) انظر : د. الطاهر أحمد مكي : الشعر العربى المعاصر، ط٣، ص ٨٩، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٦ م.

(٢) مفاهيم نقدية : ص ٤٣٥.

(٣) عقائد المفكرين فى القرن العشرين : ص ١٥٧.

(٤) د. على عسرى زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، ط١، ص ١٩، منشورات

الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا ١٩٧٨ م.

(٥) استدعاء الشخصيات التراثية : ص ٢٤.

(٦) نفسه : ص ٢٤.

واقعه الجدلى المتغير وعلاقته بالحياة والأشياء، من هنا مزجها البردوني بالتراث، ليؤكد مفهومه للوحدة الشاملة، وليفتح فى حازن الزمن شرفات تطل على الشخصية التراثية أخذاً وعطاءً، فقد يستخدم الشخصية الحديثة رمزاً كما يستخدم "الشخصية التراثية معادلاً موضوعياً لتجربته الذاتية، بوصف الاستدعاء تكتيكاً فنياً، يتخله قناعاً، يث من خلاله خواطره وأفكاره"^(١).

وهناك بعد قومى اجتماعى، يلجئ الشاعر إلى استدعاء الموروث، "فلأن هناك علاقة جدلية بين الفنان ومجتمعه، يعبر فيها الإبداع عن ذات الفنان من جانب، وعن واقع المجتمع من جانب آخر، فقد كان على الإنسان الذى واكب حركة التغيير فى مجتمعه، ولفته أعاصير الضياع والخيرة، أن يرتد إلى تراثه تأكيداً لذاته، فى مواجهة الحضارة الغربية، التى بدأت تحاصره من كل جانب، متمثلاً فضائل أمته المتوارثة"^(٢)، "لإحداث فجوة أو هزة فى المجتمع العربى"^(٣)، عسى أن تنهض به من عثرته وتبعيته.

مصادره التراثية، وأنماط استخدامه للموروث :

١- الموروث الدينى :

١- القرآن الكريم :

تستغرق شاعرنا كثيراً فكرة الرحيل والاغتراب عن اليمن وحلول الخراب فيه، سواء كان الرحيل بحثاً عن الرزق أو رغبة فى الارتمال لأسباب أخرى، ويجسد تلك الفكرة من خلال توظيفه للحدث القرآنى العظيم، "قيليس" ملكة سبأ. سافرت وسبقها عرشها إلى فلسطين، حيث ملك سيدنا سليمان عليه السلام، ولم يشر عليها أحد بالرحيل، بل بدا قادتتها فى قوة بأس وامثال لأمرها، وامتنح فيها القرآن الكريم سلطانها القائم على الشورى^(٤)، ولكن الشاعر يحول الحدث القرآنى بما يلائم تجربته النفسية، إنه يرى أنها رحلت فى حالة فقدان وعى، لتهم من أشاروا عليها الرحيل بالغباء، والآن لا مفر من تكملة المسيرة الحزينة إلى الأسر، لتخلف الخراب الأبدى فى

(١) نفسه : ص ٢٤. وقد أشار البحث فى أسلوبى الحوار والقص إلى استخدام البردوني الواعى لتلك التكتيكات.

(٢) د. الطاهر أحمد مكي : مقالة فى مجلة العربى، العدد ٣٧٧، ص ١١٤، أبريل ١٩٩٠م.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية : ص ٤٩.

(٤) محمد صبيح : مواقف حاسمة فى تاريخ القومية العربية، ط ٢، ص ١، دار القلم ١٩٦٥م.

اليمن، ويتأوب الشاعر بين أسلوبى السرد القصصى والمونولوج الداخلى الذى يصب لتيار الوعى انسياب مشاعر بلقيس كما ارتآها، وجعل السرد على لسان الملكة ذا صوتين متحاورين، ليعمق المأساة بمحايدة فنية:

لي بلاد، كانت بشبه الجزيره	يارؤى، يا مجنوم .. أين بلادى؟
وامتطت هدهداً، وطارت أسيره	أخبروا أنها . تجلت عروساً
ماصرفنا يا أخت بدء المسيره	والى أين يا مجنوم؟ فتومى:
ويعب السفار وجه السفيره	من أنا يامدى؟ وأتكر صوتى
ليتهم موضعى. وكنت المشيره	من أشاروا على، كانوا غباء
غير درب؛ فليس في الأمر خيره	كيف اختار؟ كيف؟ ليس أمامى
موكب الريح في الليالي المطيره	رحلت، مثلما يحث خطاه
هجرة المتحنى خطاها الأخيره ^(١)	وارتدى الفار ناهديها، وأنست

والحقيقة أن البردوني لم يحمل شخصية الملكة موضوعية فكرته، بقدر ما استقطبته الفكرة نفسها؛ لأن فكرة الرحيل تنحرف فى أحاسيسه، وتحطم مثالية الولاء للوطن كما يراها، فيقع فى معالجته الفنية فى هذه الحالة "بمجرد الإشارة إلى شخصيات لها مدخور روحى فى كيان المتلقى، فتفجر هذه الإشارة بقية الإشعاعات المرتبطة بالشخصية"^(٢)، فلم يوظفها إطاراً أوقف عليه قصيدته الطويلة، بل صهر محاوره الثلاثة: الشخصية والوطن والفكرة فى وحدة واحدة تصور مأساة بلاده وأساء الدفين، وتلك الوحدة صورة مشحونة بنض الفكرة، تلوها صور أخرى فى القصيدة تكررهما وتلح عليها من كل جانب يثير العاطفة والمشاركة الوجدانية

ب- الحديث الشريف :

ويستخدم الحديث الشريف فى بنائه الفنى استخداماً عكسياً؛ ليحدث التضاد والمفارقة، بين الموقف وبطله قائل الحديث، فالحديث له قدسية المعنى واجب التصديق، وقائله يحاول نبرته ساحته بنقض معنى الحديث الذى يسير أغوار النفس الإنسانية، ففى قصيدته "مأساة حارس الملك ١٩٧٦"^(٣)، ينطلق جندى الملك فى موقف درامى مسرحى، بكلام فيه ازدواجية الولاء للملك

(١) " ورقة من التاريخ، مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣م، السفر إلى الأيام الخضر " " السفر " فى البيت الرابع ختام البعير

(٢) د. محمد فتوح أحمد . واقع القصيدة العربية، ط١، ص٥٩، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٤م.

(٣) " ديوان . وجوه دخانية . "

والتعاطف مع الثوار عليه، فالشاعر يستلهم صدق الأثر الشريف، ويترك للمتلقى توليد المفارقة:

لا عيالى شكلوا مبخله ليديا، لا بناتي مجبنة

والبيت مستوحى من قول الرسول صلى الله عليه وسلم "إن الولد مبخله مجبنة"^(١)، مفعلة من البخل، ومظنة لأن يحمل أبويه على البخل ويدعوهما إليه، فيبخلان بالمال لأجله، وكذلك "مجبنة"^(٢).

ج- شخصيات الأنبياء والمقدسات الأخرى :

لم يقف الشاعر أمامها كوقوفه أمام شخصية الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، ورغم ذلك كان استخدامه لجلالها طفيفاً، لا يزيد عن المناجاة والاستغاثة واستجلاب الافتخار، فالشاعر يريد من استحضار الشخصية الكريمة إبراز الصلة بينهما، فهو يمني وأجداده هم الأنصار، منهم حسان بن ثابت وعمار بن ياسر رضى الله عنهما، فهما شخصيتان تنتميان إلى التراث التاريخي، يمزجه الشاعر بالموروث الديني؛ ليضفي نوعاً من تأكيد الذات، ويؤخذ عليه هنا التكرار، والإلحاح على إبراز دور الأنصار العظيم، والمباشرة في التحدث إلى شخصية الرسول بأسلوب النداء الذي يقترب من العامة : يا خاتم الرسل، ياطه، يا أحمد النور، مما لم يتح له بعداً زمنياً ومكانياً يمكنه من الموضوعية، واستخدام خصائصه المميزة في التصوير:

"طه": إذا ثار إنشادى فإن أبى	"حسان"، أخباره فى الشعر أخبارى
أنا ابن أنصارك الغر الألى قذفوا	جيش الطغاة بجيش منك جرار
نحن اليمانيين يا "طه" تطير بنا	إلى روايبى العلاء أرواح أنصار
إذا تذكرت "عمارا" ومبداه	فافخر بنا" إنا أحفاد "عمار" ^(٣)

وإنه يتمثل فى الشخصية العظيمة سماتها العظيمة فى جميع نواحي الحياة، كالصدق بالحق والعدل والهدى والإصرار والإقدام على عظام الأحداث وغيرها من السمات، وهو ما يفتقده

(١) المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوى : رتيه ونظمه لقيف من المستشرقين، ونشره الدكتور : أ.ى. ونسبك، الجزء الأول، ص ١٤٧، ٣٢٠، مكتبة بريل فى مدينة ليدن ١٩٣٦ م. وانظر سنن ابن ماجه : الجزء الثانى، كتاب الأدب، ص ١٢٠٩، تحقيق : محمد فؤاد عبد الباقي، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان.

(٢) وقد جاء الحديث فى لسان العرب : "الولد مجبنة مجبهة مبخله" بحذف "إن" وزيادة "مجهلة"، ص ٢٢٢.

(٣) "بشرى النبوة ١٣٧٩ هـ فى طريق الفجر".

المسلم فى حاضره، ومن ثم يستلهمها مقترنة بصاحبها الكريم استشارة لقوة المسلم المعاصر تفاعلا مع قائده صلى الله عليه وسلم.

ويستخدم بقية الشخصيات الدينية لمحات عابرة لا تتم عن استبطان عميق، قائمًا بمجرد الإيحاء المنبعث من الاسم، كتصويره الاستعمار الحديث ذا طبيعتين متناقضتين؛ ليستقطب الشعوب العربية الساذجة؛ فهو ذو يد تعربد ما تشاء، وذو عينين رحيمتين كعيني " المسيح عليه السلام":

ومن ذا أتى بعد؟ غاز تصول يده، ويرنو بعيني "يسوع"^(١)

وكذلك استخدامه لشخصية "مانى"^(٢) فى بيت متجدر بالجمود من استخدام مصطلحات النحو، ومن تكرار الاسم، فلم يعتمد إلا على بريق الشخصية فى ذهن المتلقى، وذلك ليوحى بتبعية دول الخليج العربى لإيران قبل الثورة الإيرانية، إمعانًا فى "علمانية" العلاقة وخروجها عن أى ولاء دينى، ولذلك تنكرت هذه الدول لإيران بعد الثورة الإسلامية :

لمشنى "مانى" إعرابٌ بالجرُّ إلى عقى "مانى"
مرناه خليجى فمه شقٌّ من صخرِ إيوانى^(٣)

٢- الموروث التاريخى :

ويستخدم الشخصية التاريخية أيضًا، معتمدًا على ما تثيره من إشعاعات طائفة سريعة، متمزجة بمخزون المتلقى الثقافى، فالبردوني لكى يعبر عن دولة المتناقضات فى ضمير الإنسان العربى وكيانه المنقسم على نفسه، واستعداده المادى للخيانة، يطرُق الخيال بأسماء لها رنين سابح فى الأذهان: كربلاء، الحسين، يزيد، ولبذكر بالوحدة الإنسانية، بنعش الذاكرة التى حتما تسترجع قولة "الفرزدق" الشهيرة للحسين وهو فى طريقه وآل البيت إلى العراق لقتال بنى أمية: "القلوب معك، والسيوف عليك، والتصر من السماء"^(٤).

(١) نحن أعداؤنا ١٩٦٩م، مدينة الغد.

(٢) وجه الوجوه المقلوبة ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية. ومانى: فيلسوف فارسى كان يؤمن بالهين للنور والظلمة، وكانت آراؤه مزيجاً من الزرادشتية واليهودية والنصرانية، أعدمه «أزدشير» أحد أمراء آل ساسان على الدولة الفارسية البارثية سنة ٣٤٦. ق.هـ. انظر: محمود شاكز: إيران، ص ١٥، الكتب الإسلامى، سلسلة «مواطن الشعوب الإسلامية فى آسيا، رقم ١٣.

(٣) وجه الوجوه المقلوبة ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية.

(٤) العقد الفريد لابن عبد ربه، ج ٤، ص ٣٨٤، دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٨٣م. وانظر تاريخ الطبرى، ج ٤، ص ٢٩٩.

فستغلتي في داخلي "كربلا" نصفى "حسينى" ونصفى "يزيد" (١)

وهذا التوظيف الدقيق للشخصية لا يدوم طويلاً، فالتحام الشاعر هنا بالشخصيتين والحدث المأساوى الذى راح ضحيته "الحسين"، أدى إلى إبراز واقع مادمى ملموس يعانى به الشاعر ومجتمعه، هذا الواقع هو الدافع للإيحاء بالشخصية التاريخية، وهنا "نتهى وظيفتها فى القصيدة، بمجرد تحقيق الصلة بين وعى المتلقى وفكره ووجدانه، وبين هذا المقابل المادى" (٢).

وقد يستلهم الشخصية رمزاً لليمن فى إحدى دوله الغابرة، قائماً بالإشارة إليها؛ ليدعو المتلقى إلى إكمال رحلة البحث عن أبعاد هذه الشخصية وتلك الدولة، فيقول عن تبعية اليمن خلال التاريخ لدول أخرى :

نوجت، أسقطت على غير هدى وانتقت، دون رؤية أو بصيره
فانتهت "فاطمية" وهى "أروى" ظاهراً، خلفه سجل ومسيره (٣)

"أأروى" هنا رمز لدولتها التى ولدت وبادت فى اليمن، فامتلكت حضر موت وصنعاء، وكان لها حكم مكة من قبل الفاطميين فى مصر، إنها مملكة "بنى صليح الشيعية" (٤٢٩: ٥٣٢هـ)، وأروى بنت أحمد الصليحي آخر ملوكها (٤٩٢: ٥٣٢هـ) زوجة الملك المكرم أحمد بن على الصليحي (٤٥٩: ٤٨٤هـ) والذى مرض فاصطحبته إلى "ذى جبلة" (٤) فى رحلة علاج، واستخلفت على صنعاء أحد قادتها .. "عمران بن أبى الفضل الهمداني"، فطمع فى صنعاء، ولم تستطع استعادتها، لتفصل صنعاء عن ملك "أروى الصليحية تماماً، لتقوم فى صنعاء دولة" بنى حاتم الهمدانيين (٤٩٢: ٥٦٩هـ) وما أن ماتت الملكة أروى سنة ٥٣٢ هـ حتى تفككت المملكة الصليحية، وقد كانت تلقب الملكة أروى بـ"بليقيس الجديدة؛ لرجاحة عقلها وحسن تدبيرها للملك" (٥).

ولا يفتأ الشاعر يعتريه الأسى على بلاده حينما يتذكر ماضيها الأليم، فيشخصها خادمة،

(١) «زمان بلا نوعية ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية».

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٧٧.

(٣) مسافرة بلا همة ١٩٧٣م، السفر إلى الأيام الخضر».

(٤) مدينة فى الشمال الشرقى، تبعد عن مدينة تعز ٢٨٠ كم.

(٥) د. أحمد شلى: موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية، ط ٣، ج ٧، ص ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٥م. وانظر: د. محمد جمال الدين سرور: الدولة الفاطمية فى مصر، سياستها الداخلية ومظاهر الحضارة فى عهدها، ص ١١٤، دار الفكر العربى بالقاهرة ١٩٧٤م، وانظر فى تقسيم دول اليمن: د. حسين مؤنس: أطلس تاريخ الإسلام، ص ١٢١.

ووصيفة، وخفيرة، ويعبراً، في ديار الغير أو ديارها، وهذا التشخيص تصويرى تسجيلى للتاريخ؛
لأنه يستعير الحدث التاريخى الحقيقى نفسه :

فراوها وصيفة عند "روما" ورأوها في باب "كسرى" خفيرة
ويعبراً لبنت "بازان" حيناً وأواناً، تحت "النجاشى" بعيره^(١)

فروما وكسرى وبازان والنجاشى أسماء تراثية تستدعى التاريخ؛ لأنها رمز في محنة
اليمن "فكسرى أنوشروان احتل اليمن عام ٥٣ ق.هـ فطلب الرومان من أنصارهم وأبناء عقيدتهم
الأحباش احتلال اليمن لتأمين الطرق البحرية لهم، ولزيادة نفوذهم هناك، ففعلوا، وأسرع الفرس
خصوم الرومان لتلبية طلب مساعدة سكان اليمن بقيادة "سيف بن ذى يزن والنعمان بن قيس"
فأعانوهم على طرد الأحباش، ولكنهم أقاموا مكانهم، وبعثوا عاملاً لهم على اليمن يدير أمورها
لهم^(٢)، "وبازان" أحد هؤلاء العمال، وآخر عامل لكسرى على اليمن؛ "إذ دخل الإسلام بعد أن
دعاه إليه الرسول صلى الله عليه وسلم"^(٣).

فشاعرنا في هذا التوظيف يستدعى الحدث التاريخى من خلال استدعاء الشخصية، ويتميز في
هذا الاستدعاء بإقامة وحدة خاطفة بين رموزه التاريخية المتعددة؛ لارتباطها بنسيج نفسى يتردد في
إحساسه بفداحة المأساة التى يستدعيها معادلاً موضوعياً ونفسياً، يخفف من رؤيته المعاصرة لليمن
الآن، باعتبار أن البكاء على الحاضر تمنحضات الماضى القلدى، مما يخفف من أساء، فيستظل
بالصبر الفطرى مستولداً الأمل الجديد.

٣- الموروث الأدبى :

أ- استخدام الشخصية :

هناك شخصيات من الموروث الأدبى تتردد في شعر البردؤنى كثيراً، امرؤ القيس، النابغة
الذبياني، حسان بن ثابت، أبو نواس، أبو تمام، المتنبى، أبو العلاء المعرى، فقد يستخدم الاسم
صريحاً وعابراً في تظليل الصورة لتعميق تجربته الشعرية، "وقد يستعير من شعرهم بالتحوير أو

(١) مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣م، السفر ..

(٢) محمود شاکر: إيران، ص ٢٧.

(٣) محمد فرج: الفتح العربى للعراق وفارس، ص ٦٤، دار الفكر العربى ١٩٦٦م وانظر: تاريخ الطبرى، ص ٥٦٥، ج ١، ط ٢، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر ١٩٧١م.

الإشارة أو ينقله كما هو^(١) وهو الأغلب، وقد يقف أمام صفاتها وأحداث حياتها بالتأمل والمشاركة الوجدانية بهدف الإسقاط، وهنا يتقل بين أسلوبى السرد والحوار؛ إمعاناً فى بثها هموم ذاته وآلام واقعه؛ لإحداث مفارقة زمانية وتصويرية تولد عنيفة عند كل مقارنة، كاصطفائه لشخصية "أبى تمام، حبيب بن أوس الطائى".^(٢) الشاعر العباسى الشهير الذى يلزم اسمه قصيدته الرائعة فى مدح المعتصم (٢٢٧:٢١٨هـ) وفتح عمورية (سنة ٢٢٣هـ) وبدءاً، استطاع البردؤنى فى رائعته التى يعارض بها أبا تمام أن ينقل الواقع المر إلى عالم أبى تمام المشرق بعدة وسائل:

١- العنوان: حيث يمهّد لجو المقارنة الزمنية والمكانية والتصويرية فى القصيدة "أبو تمام، وعروبة اليوم".

٢- جاءت قصيدة البردؤنى استلهاماً للشخصية التى تمتلك فى قلوب الناس وأذهانهم مكانة عظمى، واستلهاماً للتراث الأدبى المشع بعوالم زاهية فى الفنون والحروب والسياسة والعلوم والأخلاق، ولذلك فالقصيدون من المعارضات الإبداعية المتميزة.

٣- استخدام البردؤنى لعدة أساليب خلقت امتزاجاً روحياً ونفسياً بينه وبين أبى تمام، ثم بين أبى تمام والمتلقى: التصريح، الموسيقى والثقافة، الحوار والسرد، التضمين، مشاركة الشاعر قضايا إنسانية خاصة، كقضية المدح والارتمال والعلاقة بالوطن والعبقرية المبكرة قبل الأربعين، فقد توفى أبو تمام فى الثامنة والثلاثين من عمره، بعد إنجازات خالدة، بينما يرى شاعرنا تواضعاً أنه فى نهاية فنه لم ينجز مثله وقد تجاوز الأربعين، ويربط البردؤنى بين العبقرية المعطاءة وخفض العيش:

شُبَّابة فى شفاه الريح تتحب	"حبيب" تسأل عن حالى وكيف أنا؟
أما بلادى، فلا ظهر ولا غيب	كانت بلادك رحلاً، ظهر ناجية
كانت رعته، وماء الروض ينسكب	أرعبت كل جديب لحم راحلة
أضنى، لأن طريق الراحة الشعب	ورحت من سفر مضن إلى سفر
رحلى دمي، وطريقى الجمر والخطب	لكن .. أنا راحل فى غير ما سفر
فى داخلى، أمتطى نارى، وأغترب	إذا امتطيت ركاباً للنوى، فأنا

(١) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٥٥.

(٢) ولد سنة ١٩٠هـ بحوارن بدمشق، وتوفى سنة ٢٢٨هـ بالموصل، انظر: ديوان أبى تمام، بشرح الخطيب التبريزى، تحقيق: محمد عبد عزام، ط ٣، المقدمة، دار المعارف بالقاهرة.

قبرى، ومأساة ميلادى على كفى
حبيب هذا صداك اليوم أنشده
ماذا؟ أنعجب من شيبى على صغرى
واليوم أذوى، وطيش الفن يعزفتى
كذا، إذا ابيض إيناع الحياة على
وحولى العدم المنفوخ والصخب
لكن لماذا ترى وجهى وتكتنب
إنى ولدت عجوزاً، كيف تعجب؟
والأربعون على خدى تلتهب
وجه الأديب أضاء الفكر والأدب^(١)

وقد يلتحم شاعرنا بشخصية تراثية أدبية، ويتحدث بلسانها إلى شخصية أخرى؛ ليحكم القناع الذى يتخفى خلفه، ويتيح لنفسه قدرًا من الحرية، وهو فى الحقيقة يسقط عليها واقعه القاسى، لبنأى عن المضايقة والإرهاب، فقد التحم البردوني بالمتنبى زمنًا ولسانًا، من خلال تقلده الفنى لمعارضته، ليواسى أبا نواس فى محتته مع الرشيد والأمين، فى حين أنه يسقط عليه واقعه، فقد نشرت السلطة الإمامية إرهابها باسم "جلد باعة الخمر وشاربيه سنة ١٣٧٩ هـ فى اليمن"^(٢) والشعب محروم من الخبز، ولا يمتلك الخمر سوى الأثمة وبطانتهم، وإنما القرار لفرض الحكم قسرًا، والإيحاء بظلال الحكم الإسلامى، وتدمير فئة المثقفين الرافضين للتخلف، وتشويه مكانتهم لدى العامة بهذا الاتهام البغيض.

فعلى حين يستسلم المتنبى لعناء الزمن الحتمى فى صدر قصيدته:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من شأنه ما عنانا^(٣)

يعتلى البردوني الزمن والهدى، بتغليب العقل على الهوى:

لونسامت عقولنا عن هوانا لهدينا الهللى، وقدنا الزمانا^(٤)

وإن البردوني يرفض استخدام شخصية أبى نواس تراثًا ماجنًا ننزع إليه عندما نحن إلى المجون أو نزديقه؛ فتبرئة أبى نواس مما نسب إليه هنا تبرئة لشاعرنا وشعبه مما ألصق بهم، فأبو نواس لم يكن ماجنًا إلى درجة مستقجة، بل إن حاضرننا أشد مجونًا واستباحًا:

لا تنم يا "أبا نواس"، أما كنت أئيمًا فى لهوه يتفانى

فهتكنا عنك الستار كأن لم يخطُر الإثم يبتا عريانا

(١) «أبو تمام وعروية اليوم ١٩٧١م، لعينى أم بلفيس».

(٢) انظر مقدمة قصيدته «شاعر الكأس والرشيد ١٣٧٩ هـ فى طريق الفجر».

(٣) الشيخ ناصيف اليازجى: «العرف الطيب فى شرح ديوان أبى الطيب، ص ٥١١، دار القلم، بيروت».

(٤) «شاعر الكأس والرشيد ١٣٧٩ هـ فى طريق الفجر».

لقد كان الرشيد والأمين، وهما رمز "الإمام أحمد وولى عهده البدر" يتيهان فى الخمر والرذيلة، ويجلدان "أبا نواس" على جوعه وظمئه، ولا يصبر على الرمز فيكاد يصرح به فى البيت الأخير بتغيير اللغة والأسلوب "عرق الشعب":

وأحس "الرشيد" ينزل دنياه كما ينزل الصباح الجنان
وهو يلهو لهو الشجى ويمضى فى جنون الهوى يعرى القيان
ماترى يا "أبا نواس"؟ ترى الأكواب ملأى وتحتسى الحرمان
تشهى مدامة لم تجدها فتغنى خيالها الفتان
لوجدت الرحيق ما ذبت شجواً وتحرق فى المنى أشجانا
والأمين النديم يمنعك الخمر ويحسو، وتنحنى ظمآن
وهو فى القصر يحتسى عرق الشعب ويروى القيان والغلمان^(١)

لقد استطاع شاعرنا أن يمكن المتلقى من استيلاء المفارقة الزمنية والتصويرية بين الحاضر والماضى، ثم نقل الحدث الواقعى إلى الماضى بشخصه، وأن يلتحم مع المتنبي بمعارضته، ليسقط على "أبى نواس" وزمنه واقعه، ولكنه خاض فى جرأة شديدة تراثنا التاريخى الزاهر فى ضمائرا لأجيال الحديثة بالتشويه، والخوف أن يتخلل الخواء والخراب الفكرى هذه العقول النضرة، فتتفصل تدريجاً عن أصولها الخالدة العظيمة، مما يفقدها الانتماء إلى أمة، تحاول لم الشات فى العصر الحديث^(٢).

ب- استخدام الشعر :

ويوظف شعر الشخصيات التراثية كموروث أدبى؛ لأنه يحمل شحنات نفسية مكشفة من صاحبه، توحى بعمق انفعاله والتحامه بالمثير العاطفى لعملية الإبداع، وبالتحوير وإعادة التشكيل حسب موقفه الشعرى، يضيف تميزه الفنى فيضفى على المأثور الأدبى بصمته الخاصة، فخلال تتبعه وتصويره لارتحال القبائل والعمائر اليمنية عن اليمن، ينشئ إلى استقرار بعضها فى الشام، حيث قامت مملكة الغساسنة، وهنا يقفز إلى مخيلته بيت حسان بن ثابت رضى الله عنه (ت ٤٠هـ) فى

(١) نفسها.

(٢) انظر فى ذلك المعنى: الأستاذ: أنور الجندي: خصائص الأدب العربى فى مواجهة نظريات النقد الأدبى الحديث، ص ١٠١ وما بعدها، دار الاعتصام بمصر ١٩٧٥ م. وانظر: د. على حبيبة: العباسيون فى التاريخ، ص ١١٢: مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٠ م.

أجدادهما الغساسنة وغوطة الشام :

يسقون من ورد البريص عليهم بردى تصفق بالرحيق السلسل (١)
فينصهر لديه الملك اليمنى العريق، ونصاعة تاريخ حسان بن ثابت جده فى وحدة نفسية هى
المعادل لآلام الارتمال التى تأخذ من فكره الكثير:

وروا : أشامت على غير قصد ثم أمست على "دمشق" أميره
(وسقت من أتى البريص إليها بردى ، خمره ، ونعمى وفيه) (٢)

ويستلهم بيت النابغة الذبياني (ت ٦٠٢م) فى مدح النعمان بن المنذر ملك الحيرة:

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المتأى عنك واسع (٣)

ليدفع شعوره المرير بأسى حتمية الانهزام اليمنى فى مواقفه الكبيرة، يستخلص من الموروث
الفولكلورى ما يضمن به جراحه، ويزيد الصورة يقيناً فكراً، وإحاطة أسلوبية مميزة، فيذكرنا بقصة
"سمنار" بنى «الخورق» للنعمان بن المنذر، الذى كان جزاؤه القتل، كمفتاح للتعبير عن فكرته
التي لخصها بيت النابغة، الذى عانى كاليمن من سيل الفرس وطغيانهم، فقد كانت نهاية اليمن مع
الفرس محزنة، فمن حيث اعتقد اليمنيون صداقة الفرس وحمايتهم من الروم؛ كانت الكارثة،
حيث رأى الفرس أن يحتلوا اليمن لتأمين مصالحهم، وإغلاق المنافذ البحرية فى وجه الروم، ولم
يخرجوا إلى أن جاء الإسلام اليمن: (٤)

وعلت جبهة «الخورق» تاجاً يا "سمنار" أى عقبى مشيره !
وهمت كالنجوم سعداً ونحساً وعطايأ وحشية ومجيره
(أنت كالليل مدركى من أمامى وورائى ، كل النواحي ضريه) (٥)

ويستخدم استهلاله امرئ القيس (ت ٥٦٥م) فى معلقته:

قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى، بين الدخول فحومل (٦)

(١) ديوان «حسان بن ثابت»: ص ١٢٢، تحقيق: سيد حنفى حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ م.

(٢) مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣ م، السفر ...

(٣) ديوان «النابغة الذبياني»: ص ٨١، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

(٤) محمود شاكر: إيران، ص ١٦.

(٥) مسافرة بلا مهمة ١٩٧٣ م، السفر ...

(٦) ديوان «امرئ القيس»: ص ٨، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٣، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م.

لتحقير رد الفعل العربى بعد احتلال اسرائيل وسيناء والجلولان ومناطق أخرى بعد هزيمة ١٩٦٧م، حيث حول الطلل إلى أراض عربية مفتتعة، وحول البكاء عند امرئ القيس إلى أسى خفيف:

ما مطلعها؟ أقفا ناسى من ذكرى سيناء والجلولان^(١)

٤- المورث الفولكلورى :

لقد تأثر البردوني كثيرا بدعوة الارتباط بالموروث فى الآداب الأوروبية، وبالأخص "إليوت" الشاعر والناقد الإنجليزى^(٢) صاحب الدعوة، إذ إن أكثر شخصياته الفولكلورية استخداما فى شعره هى التى بناها إليوت من قبل: كالسندباد وشهر زاد وشهريار والمسيح^(٣). وانطلق البردوني من حدود التأثير إلى آفاق بكر للإبداع الفولكلورى، مستمدا مادته من البيئة اليمينية الغنية بالحكايات الشعبية المتوارثة فى شعاب الجبال وبطون القرى والوديان المنتشرة فى أصقاع اليمن، والتى مازالت فى ماضيتها السحيق ترفض الواقع المحتضر بالزيف والخوان الإنسانى والتبعية للغرب، ولذلك فإن حكاياهم نفساها البكارة كنمط حياتهم، فهناك مثلا "قصة المحتضر" و "الجنية صياد" و "ابن علوان"، و "على بن زائد"، كما أخذت شخصية "سيف بن ذى يزن" منحى فولكلوريا يصور مدى الضغط والانطواء اللذين تحكما فى فكر هذه البيئة المحافظة، فتطور شخصيته من التاريخ إلى الفولكلور دليل اتخاذاها متنفسا يزين الواقع، ويحمل عن الناس البسطاء طموحهم فى أسمار الليل، كما يشكل البردوني من المواسم أيضا سيرة شعبية مصورة "كليالى العجوز" و "أم قالد".

وقصة المحتضر من أسمار الريف الدرامية، حيث تحكى أن المحتضر يشاهد ملك الموت وفى يده سكين حمراء، وأنه قد يخطئ فيهم بقبض روح شخص والمراد شخص آخر، وعلى وجه الخصوص إذا اشتبه الاسمان، فيصلغ الشاعر ملخص الحكاية فى قصيدته، حيث يصور ملك الموت "بقبض روح إنسان فى ليلة عرسه :

من لياليه حين منّ علياً ليلة العرس أنه شرّ وافد
أو أتى مرشداً، فأومى إليه صاحبا، أن الضحية راشد^(٤)

(١) 'ساعة نقاش مع طالبة العنوان ١٩٧٢ م، لعينى أم بليقيس'.

(٢) إليوت (توماس ستونس، ١٨٨٨ - ١٩٦٥ م) كاتب إنجليزى المولد. انظر المنجد: ص ٦٣، ط ٢٣.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٤٠.

(٤) 'أسمار القرية ١٩٦٧ م، مدينة الغد'.

وتحتل "الجنية صياد" حيزاً في تلك الأسمار، فمهمتها صيد الرجال، وهى أكثر طمعا فى الأذلاء، ولها صفات جسمية ومعنوية من العوالم الثلاثة: الجان والإنسان والحيوان:

وعلى المنحنى، تمدّ "صياد" للأذلاء حائطاً من أسود
ولها حافرا "حمار"، وتبدو امرأة قد تزوجت ألف ماردا^(١)

وفى القصيدة نفسها يذكر "ابن علوان" و"على بن زائد" تلميحاً إلى مذخوريهما فى ذهن المتلقى اليمنى، فابن علوان بطل أسطورى معتقد فى اليمن، تنسب إليه بطولات وخوارق، وكذلك "على بن زائد" حكيم معتبر فى الأوساط اليمنية، ويعتمد الزراع على تجاربه السائرة فى أمثال تحدد أوقات الأمطار والبذور والحصاد، فهو يرتبط "بليالى العجوز" و"أم قالد" وهما موسمان زراعيان، فالأول: موسم بين أواخر الشتاء وأوائل الصيف فى عرف أهل الريف، والثانى: سنة القحط عند المزارعين:

فيقصون كيف طار "ابن علوان" وماذا حكى "على بن زائد"
وإذا الغرب واجه الصيف بالأرياح باعت عيالها "أم قالد"
والتقوا ليلة "عجوزاً توارت فى أخاديدها النجوم الخوامد"^(٢)

أما استخدامه لشخصيات الموروث الفولكلورى الشائعة، فلم يكن بالعمق المرجو، حيث اكتفى بذكرها لمحات عابرة، فلم يحملها من ذاته أو تجاربه الشعرية ما يخلق تكويناً مميزاً يعرف به، وهذه أصالة فى ذاتها، إذا اعتبرنا إحياء لفولكلور بيته استهلالاً إبداعياً له، فيه سبق الريادة فى شعرنا المعاصر.

لقد حملت شخصية "السندباد" تجربة الشاعر المصرى صلاح عبد الصبور، الغنية بالشحنات النفسية والعاطفية والصدمات، حتى غدت معادلاً موضوعياً له^(٣)، فى حين اكتفى البردوني من السندباد بمجرد التشبيه فى إحدى حالاته، إن رفاقه سبب حزنه، لأنهم لا يجيدون إلا الاستماع، ولا يضيرهم إن كان حياً أو ميتاً، لأنه مجرد حكاية:

فلست تريحى إتنى وحدى ، وأحزائى رفاقى
كالسندباد بلا بحا ر كالفدير بلا سواقى
ورجى الأتسالى هل مت ؟ أو ما زلت باقى؟^(٤)

(١، ٢) نفسها.

(٣) انظر: صلاح عبد الصبور: "رحلة فى الليل" من ديوانه "الناس فى بلادى" ط٢، دار المعرفة ١٩٦٢م.

(٤) "امرأة وشاعر ١٩٧٠م، لعينى أم بلقيس"

وأخذت شخصية "شهریار" بعداً إنسانياً غائراً فى النفس الإنسانية والغريزة فى تجربة "نزار قبانى" الشعرية، لقد حاول أن يعبر من خلالها عن ذلك الأسى الدفين الذى يعانى به بعد أن فقد "الجنس" بالنسبة له بعده العاطفى الإنسانى، وذلك الشعور الأليم بالوحدة، حين يصبح الجنس مجرد صلة ميكانيكية لا روح فيها، بدل أن يكون رباطاً روحياً بين اثنين^(١)، بينما أخذت هذه الشخصية عند البردوني مجرد إشارة توحى باستكناه الشخصية دون سبرها وتوظيفها، فمثلاً، يخاطب المرأة: إن الاعتياد جعل منها شهر زاد، وإن لم يكن شهریار:

لم أكن "شهریار" لكن تمادت عشرة صورتك لى "شهر زاد"^(٢)

ويستخدم الشاعر اليمنى الدكتور عبد العزيز المقالح شخصية سيف بن ذى یزن فى قصيدته "من يوميات سيف بن ذى یزن فى بلاد الروم" حيث نجح فى استغلال بعض المعطيات الأسطورية لسيرة الشخصية فى التعبير عما يعترض الناظر اليمنى المعاصر من عقبات فى سبيل تحرير بلده من التخلف، والوصول بها إلى شاطئ الازدهار والحرية^(٣)، بينما يقف شاعرنا عند مجرد ذكر الشخصية، معتمداً على ما يتأثر فى ذهن المتلقى بمجرد الإشارة إليها، فاليمين ضئيلة بجانب شخصية "سيف" لأنها من أساطيره:

رواية عن "أسعد" أسطورة عن "ذى یزن"^(٤)

إن استخدام البردوني لشخصيات الموروث الفولكلورى الشائعة، استدعاءات تشبيهية ولمحات عابرة، وإشارات عامة، لا تنم عن استيعاب حقيقى للأبعاد التراثية، ورغبة جادة فى توظيفها تعبيرياً، لنقل أبعاد تجربته الشعرية^(٥)

٥- الأمثال :

ويستخدم البردوني المثل كموروث إنسانى، يلخص به موقفه العاطفى والنفسى، وهو بذلك يمتزج بالنسيج البشرى التليد، ويصل التجارب الإنسانية التى يتفاعل معها بتجارب السابقين،

(١) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٠٦ . وانظر: ديوان نزار قبانى، الرسم بالكلمات، قصيدته 'دموع شهریار'، منشورات مكتبة مدبولى.

(٢) 'اعتیادان' ١٩٧٠ م، لعینى أم بلقیس.

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٠٦ .

(٤) 'مواطن بلا وطن' ١٩٧٠ م، لعینى أم بلقیس.

(٥) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢١٢ م.

فالمثل قول مركز قوى، انحدر عنهم خلاصة لمجموعة من التجارب والخبرات، وتعبيراً عن حياة الأمم بتاريخها ورجالها وبيئتها وتصوراتها، فهي لذلك صدى قوى لكثير من جوانب الحياة الجاهلية والعربية، ورصد لقيمتها الفكرية؛ فالأمثال ومضات من فلسفة الجاهلية، "فهي فلسفة أخلاقية عملية، مادية روحانية، وروحانيتها مسحة أخلاقية كريمة، تحاول أن تعالج حسن التصرف فى حياة البادية على أحسن طريقة ممكنة، للحفاظ على الحياة الذاتية والقبلية، وللحفاظ على الشرف الذاتى والقبلى، وللحفاظ على الصيت الحسن والحياة الطيبة على ألسنة الناس"^(١)، وهو حين يوظف المثل فى بنائه الفنى، فكأنه يدرج تجربته فى إطار الوحدة الإنسانية الشاملة، لثبات فطرة الإنسان وطبيعته على اختلاف العصور، ولأن قوانين الحياة مستقرة غريزيا فى كل نفس.

ففى تصويره لجندى الملك يخاطب الثوار معلنا خضوعه لحكمهم المرتقب، ينطقه بالمثل العربى الجاهلى "ششنة أصرها من أخزم"^(٢)، وأصله: كان أخزم عاقا لأبيه، فمات وترك بنين عقوا جدهم فضرّبوه وأدموه، فأطلقت "ششنة" على الطبيعة والسجبة السيئة أو الحسنة، فالجندى يخاف أن يكون مع الملك رمز "أخزم" واختار طريق الجلد، ففيه الأصاله والحق، غير أنه سيكون فى يده قويا كالسيف، لأنها يد أمينة:

حين قلتم ثورة شمعية جنتكم اشتاق كفاً متقنه
رافضاً كالشعب أن يدمينى "أخزم" ثانٍ، جديد "الششنة"^(٣)

وحين يرفض البردوني اغتراب اليمنيات للعمل أو الزواج أو اضطرارهن للعمل فى بلادهن لظروف المعيشة، يستخدم المثل الجاهلى الحميرى: "تموت الحرة ولا تأكل بثديها" أو "ولا تأكل ثديها"^(٤) استحضاراً للعزة اليمينية التى تحلى بها الأجداد، ويزيد من كثافة المثل، بأن هؤلاء الأجداد ربما أكلوا بناتهم خوفاً من العار، وربما يوحى من قريب لإحدى أسباب العادة الجاهلية الرذيلة "وآد البنات":

أقسم الجـد: لو أكلنا بشدى لقمة من يد، أكلت بناتى^(٥)

(١) حنا الفاخورى الحكم والأمثال، ط٢، ص ١٧، دار المعارف ١٩٦٩ م.
(٢) مجمع الأمثال لأبى الفضل أحمد بن محمد النيسابورى الميلانى (ت ٥١٨ هـ): ج ١، ص ٣٦١ تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار القلم/ بيروت لبنان، وانظر: لسان العرب لابن منظور: ج ٤، ص ٢٣٤٦، دار المعارف بمصر.
(٣) "مأساة حارس الملك ١٩٧٦ م، وجوه دخانية فى مرآة الليل".
(٤) انظر: ملحق القصيدة بقلم الشاعر، وانظر: مجمع الأمثال للميداني: ج ١، ص ١٢٢.
(٥) "السفر الى الأيام الخضر ١٩٧٤ م، السفر...".

ويستلهم المثل العربي "لا يحزنك دم هراقه أمله" ^(١) استلهاما عكسيا، عندما يصور سوء العلاقة بينه وبين المرأة، إنه لن يأسى عليها، لأنها لم تكن وشيجة دم وإلفة، بل كانت "خلا":

وبرغم هذا الجسد لن آسى على الخلل المراق ^(٢)

ويشير إلى المثل العامي الدارج "العين بصيرة واليد قصيرة" في استعراضه لتاريخ اليمن فطموحه أكبر من خطوه:

وطوت أربعاً وعشراً، منها مسرعات، لكن خطاها قصيرة ^(٣)

ويستوحى مثلين في بيتين متالين، وهو يتناول العلاقة بين يتيمة ثكلى وعمها الوصى عليها، وهو ما يؤكد عمد الشاعر إلى الأمثال يستهضها علاجاً لطبيعة البشر، فالعم الوصى يستنزف ابنة أخيه الميت، ويستأثر بحقها ولو استطاع لجردها من كل شيء، وهو أخطر عليها من العقرب، فالمثل الأول: "لو القمته عسلاً، عض أصبعي" ^(٤) جشعا وطمعا، والثاني "أعدى من العقرب" ^(٥)، من العداوة والعداء:

لو شم كفى لاحتسى خاتى لو مسّ رجلى لاحتوى جورى
في آخر السبعين، لكنه أصبى إلى اللدغ من العقرب ^(٦)

وقد يستخدم شاعرنا أكثر من شخصية تراثية في بيت واحد، وكل شخصية تستدعى المثل الموروث، ليكتف التعبير بإحداث مفارقة تصور مدى التناقض في حكم الأئمة في اليمن، وقدرتهم على قلب الأمور لصالحهم ضد الشعب اليمني:

وينيلون "ياقلاً" ثغر "قس" ويعيرون "مادراً" جود "حاتم" ^(٧)

فياقل: يضرب به المثل في العى والبلاهة "أعيا من ياقل" ^(٨)، وهو رجل من إياد من بني ربيعة،

(١) مجمع الأمثال: ص ٢٣١، ج ٢.

(٢) "امرأة وشاعر ١٩٧١ م، لعينى أم بلقيس".

(٣) "مسافرة بلا مهمة ١٩٧١ م، لعينى أم بلقيس".

(٤) مجمع الأمثال: ج ٢، ص ٢٥٧.

(٥) الدرة الفاخرة في الأمثال السائرة، للإمام حمزة بن الحسن الأصبهاني (ت ٣٥١ هـ)، تحقيق: عبد المجيد قطامش، ج ١ ص ٣٠٣، دار المعارف.

(٦) "ثكلى بلا زائر ١٩٦٩ م، مدينة الغد".

(٧) "مآتم وأعراس ١٩٦٣ م، في طريق الفجر

(٨) مجمع الأمثال للميداني: ج ٢، ص ٤٣.

وهو ما يختلف تماما مع "قس" فهو: قس بن ساعدة الإيادي، أسقف نجران، وكان من حكماء العرب، يضرب به المثل في الفصاحة والبيان، فيقال: "أبين من قس"^(١)، ومادر: هو رجل من بني هلال بن عامر بن صعصعة، يضرب به المثل في البخل، فيقال: "أبخل من مادر"^(٢)، وكان من بخله أنه سقى إبله، فبقى في أسفل الحوض ماء قليل فسلح فيه، أى مدره أو لطفه بالطين، وسمى "مادرا" لذلك، وكذلك فهو على التقبض تماما مع شخصية "حاتم" فهو مضرب المثل في الكرم والجلود، فيقال: "أكرم من أسيرى عنزة، وهما حاتم طيء وكعب بن مامة"^(٣) ويقال: "أكرم من حاتم".

فرغم ازدحام البيت بشخصيات الأمثال الموروثة، إلا أنه جاء منظما، ويحمل من خلاصة الموقف الشعري روح الشاعر الغاضبة، ففيه الكفاء عن الشرح والتفصيل، كما قامت المقابلة بين الشخصيات بدورها الأساسى فى إبراز المفارقة المستولدة من المثل الموروث، مما أضفى تركيزا سريعا على المعنى.

٦- الموروث الأسطورى :

ويسير البردوني فى استخدامه الموروث الأسطورى سيره فى الموروث الفولكلورى، فيشير إلى شخصياته إشارات عابرة، اعتمادا على ما تستثيره الشخصية فى ذهن المتلقى من مذكور ثقافى، كما ينتنى إلى الموروث الأسطورى فى البيئة اليمنية، الريفية والبدوية، يستنهضه وحيا جديدا، يشكل به بناءه الفنى، فالحياة فى تضاريس اليمن الصعبة منبت خصب لخيال فضفاض، تروج فيها الخرافات، لبعدها النسبى عن التأثير الإعلامى، ولمحاولة ساكنيها فرض عزلة على منهاج حياتهم كنوع من الإبقاء على العادات والتقاليد، فتولد فى مسامرهم مبالغات خلف كل حكاية، تستقر فى الأذهان، لقلّة ما تقع عليه أعينهم، فلاشئ، غير السماء والجبال الممتدة والنهار والليل المستبد المخيم على كل شئ يستلهم تداعيات طفولية عن الأشباح والجنان، والفراغ المستظل بعواء الذئاب ونياح الكلاب. فحين يصور شاعرنا زماننا الحاضر الذى ضاعت فيه إنسانيته، وطفلا فيه الانتهازيون على الحكومات وزيفوا الحقائق. وهم يتغيرون ويتخللون السلطة والمجتمع كالريح ويدمرون كالزوابع، يسترجع ذلك الماضى الطفولى البعيد، حيث الخوف والرعبة من الشياطين والأصوات

(١) الدرة الفاخرة: ج١، ص ٩١.

(٢) نفسه: ج١، ص ٨٦.

(٣) مجمع الأمثال: ج٢، ص ١٧١.

المنبعثة فى الليل، حتى إن الذى "يصفر" تأكله الجبان ليلاً، والجبان الذين كانوا يخوضون البحار دون بلل، وكان لهم سلطان خرافى، غدوا يسكرون من كأس واحدة فى زمن الرذيلة الانتهازية:

هل أصفر الآن ؟ يأتى الجنّ أسلمهم نفسى ، لكى يأكلونى مثل من أكلوا
يقال : كانوا شياطيناً لهم خطرٌ تطرفوا زمناً كالنّاس واعتدلوا
واليوم تغرقهم كأسٌ ، وفى زمنٍ خاضوا بحوراً ، وما ندّاهم البلل ^(١)

وهو فى قوله "خاضوا بحوراً وما نداهم البلل" يستلهم مثلاً عامياً يجرى مجرى اللغز الشعبى عما يخوض البحار بلا بلل، ولم يأت اللغز عفو الخاطر، بل عن قوة وعى بعثت فى الشاعر بكاره الطفولة، "فاللغز نشأ منذ قديم الزمان، حينما كان العقل البدائى يمرن نفسه على التلاؤم مع الكون الذى يحيط به، ذلك أنه كلما كانت الرؤية أكثر نضارة ازدادت الرغبة فى إدراك ظواهر الطبيعة وظواهر الحياة وإدراك القوانين التى تحيط بالإنسان، ومن ثم، فإن الأطفال يحبون الألغاز، ومثلهم البدائيون، ولهذا، فإننا نجد الأنواع الأدبية الشعبية، مثل الأسطورة والحكايات الشعبية والحكايات الخرافية، تتضمن الألغاز، فاللغز يشير إلى غموض الحياة، وهو فى الوقت نفسه يمثل إدراك العقل البكر" ^(٢).

فستخدم البردوني أسطورة يمنية اسمها "البدة" مشيراً إليها لتقوم عنه بنقل انفعاله النفسى بياعث التجربة الفنية، فلكى يصور الناس والفقر، ومثيرات الجنس المعلقة على الجدران إعلاناً عن أفلام سينمائية، يستوحى الأسطورة التى شحنت بتلك المعانى، وتثير العواطف بعنف، وهو يذيل القصيدة بتفسير هذه الأسطورة، ولم يشر إلى مصدرها، يقول البردوني :

تعربد الأسواقُ، تعدو بلا شهية إغماءة العريده
تحبو الممرات على ظهرها وتلبسُ الجدران وجهَ "البدة" ^(٣)

ويقول فى ذيل القصيدة عن "البدة": (وهو اصطلاح لعينات خرافية من النساء، يقال إنهن يحولن الرجال إلى حمير، ويتحولن إلى أتان، ويمارسن معهم الجنس كالحيوانات أمام الناس، ثم تعود المرأة إلى صورتها البشرية بعد أن تتمرغ فى التراب، حتى يمنع كثرة الغبار رؤية العيون

(١) «أمين سر الزوايع ١٩٧٩م، ترجمة رملية لأعراس الغبار».

(٢) د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، ط٢، ص ١٧٨، دار النهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ١٩٧٤م.

(٣) «استقالة الموت ١٩٧٨م، زمان بلا نوعية».

لها، على حين يعجز الرجل المسوخ أن يستعيد صورته الآدمية إلا على يد رجل مشعوذ يسمى "المبدد"؛ لأنه يخلص الرجال من مسخ "البدا" وقد صار اسم "البدة" رمز البشاعة والخوف والمسخ، ووراء هذه الخرافة حكاية، يقال إن النساء اللواتي يصلن إلى هذه القدرة يتدربن على التعرى ثلاثين ليلة في أماكن مكشوفة. ويعلن أربعين صباحا متواليا في مواجهة الشمس عند بزوغها، ويروى المخبرون عنهن أنهم في منطقتين معيتين، وأنهن يحرم من الزواج لغناء آبائهن وارتفاع مهورهن؛ لما يتمتعن به من جمال).

هذا، ويأتي استخدامه لشخصيات الأساطير الشهيرة عابرا، مجرد إشارات تستدعي الأحداث والصفات المتعلقة بالشخصية، وقد يعدد هذه الشخصيات لحاجه فنية ارتأها تنوب عن استرسال التصوير، فعن وقفة الشعب اليمني في وجه الإمام الظالم، يصور الشعب أقوى من جبروته وأدهى من ذكائه وخداعه، فاستطاع أن يهدم سطوته ويكشف زيفه:

فخلعنا عن صدره قلب "شمشون" وعن وجهه قناع "سجاح"^(١)

فشمشون: من قضاة العبرانيين، اشتهر بقوته، فنزعته عته "دليلة" لما قصت شعره، وهو بطل أسطوري في الموروث الروماني^(٢) وسجاح: رمز الخداع المضطرم بالشبق الجنسي، فهي امرأة تميمة ادعت النبوة، صاحبة مسيلمة الكذاب، حيث وهبت نفسها له^(٣).

إن البردوني استطاع أن يحقق قدرا من الصلة بين الأسطورة المستخدمة وتجربته الشعرية، رغم استخدامه الجزئي العابر، ذلك أن الشخصية الأسطورية "والأسطورة قد وجدا صدى خاصا في نفسيته، يتمثل في بعض الومضات الغائمة في لاوعيه، في بعض معطيات الأسطورة صورتها الرمزية التي تضيئها وتنقلها إلى الشعور"^(٤)، وخير مثال توظيفه لأسطورة "البدة" معادلا لحالته النفسية أمام تعمد الحكومات إهانة الغريزة والجنس في شعوبها الفقيرة، لتضليل عقول الناس عن مجريات السياسة، وغرس الخواء الفكري في الشباب، ولو كان استخدم الأسطورة بشيء من التوسع وحملها ماطليقة من التكثيف، ووزع أدوارها وأفكارها على أحداث وشخصيات مبتدعة، لكان وقعها أشد عمقا وتأصيلا من مجرد الإشارة إليها.

(١) محمد ١٣٨١هـ في طريق الفجر.

(٢) المنجد في اللغة والأعلام، ط ٢٣، ص ٣٩٢، دار المشرق، بيروت، لبنان.

(٣) الدرر الفاخرة للأصبيهان ص ٣٢٥. وانظر: المعجم الوسيط: ص ٤٣٢، ج ١.

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية: ص ٢٢٢.

تعقيب : لقد استخدم البردوني الموروث بأنماط ثلاثة، الأول: أن يلتحم بالشخصية متحدنا بلسانها عن تجاربه المعاصرة التي تستولد في تناقضها مع الماضي مفارقات تصويرية أثيرة، كالتحامه بأبي تمام من خلال معارضته في قصيدته العظيمة "أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م، لعيني أم بلقيس" (١)، أو متحدنا بلسانها إلى شخصية أخرى هي التي يسقط عليها واقعه النفسى وتجربته الفنية، كالتحامه بالمتنبى ليسقط على أبي نواس، تحقيقاً لحاجة فنية تجمع بين محاكاة الشخصية والتحدث بها، ورغبة في حرية التعبير خلف قناع الموروث (٢). والنمط الثانى: استلهم الشخصية من خلال قولها، كما استلهم شخصيتى حسان بن ثابت والناطقة اللياننى من شعرهما (٣)، والنمط الثالث: الاستغناء بمجرد ذكر الشخصية عن الالتحام أو القول، وعلى هذا الاستخدام الأغلب للشخصية عند البردوني، "إذ يقنع بمجرد الإشارة إلى شخصيات لها مذكور روحى فى كيان المتلقى، فتفجر هذه الإشارة بقية الإشعاعات المرتبطة بالشخصية" (٤).

غير أنه فى إطار النمط الثالث، تجاوز المؤلف فى الإحالة على الموروث، ففى قصيدته "مواطن بلا وطن ١٩٧٠م، من ديوانه: لعيني أم بلقيس"، يجنح إلى استيعاء كل موروث له أبعاد خاصة أو عامة فى تاريخ اليمن: شخصيات، قبائل، أحياء من قبائل، أسماء كتب لمؤلفين من اليمن، أسماء كتب عن اليمن، أقوال من الشعر عن اليمن، ملوك اليمن القدامى، أساطير تستثير واقعاً يمينياً قديماً... وذلك، ليحدث تأثيراً يندندن حوله كثيراً، إذ كيف استحال اليمن واليمنى إلى واقعين مرين؟ وقد كانا من عصارة الممالك والملوك الخالدة على مر التاريخ، وهو عندما يدفع المتلقى إلى استيلاد المفارقة، يكتفى بمجرد إثارة حالة من الأسى؛ بكثرة ما يطرق بالموروث على ذهن المتلقى وخياله، وإن كان يؤخذ على الشاعر هنا، افتخاره مثلاً بأحياء من قبائل، ليس لها عراقا الماضى وإشعاعاته، مما يُعنى المتلقى، ولذلك، يذيل كل صفحة تقريراً بهامش للتفسير، وهذه الإشارات التراثية، يستحضرها من مختلف المصادر: الدينية والتاريخية والأدبية والأسطورية والفولكلورية:

بلاده سطر على كتاب "عبرة الزمن" (٥)

(١) انظر فى هذا الكتاب ص ٢٠١.

(٢) انظر فى هذا الكتاب ص ٢٠٣ وما بعدها

(٣) انظر فى هذا الكتاب ص ٢٠٤.

(٤) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، ط١، ص ٥٩. مكتبة دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٤م.

(٥) عبرة الزمن: كتاب فى التاريخ اليمنى القديم، 'لعمارة اليمنى': قتله صلاح الدين الأيوبي سنة ٥٦٩هـ بعد قيامه بحركة تمرد على صلاح الدين، واتهم بالكفر والزندقة، اشتهر بالقصاحة والشعر، وله مصنف فى الفرائض والوزراء الفاطميين، وهو شافعى المذهب، له ديوان شعر. - انظر: "الحافظ بن كثير (٧٧٤هـ) = :

رواية عن "اسمعد"	أسطورة عن "ذى يزن" (١)
حكاية عن "مدمد"	كان عميلاً مؤتمن (٢)
وعن ملوك استتبوا	أو سبأوا مليون "دن" (٣)
الملك كُنان ملكهم	سواء قُعب من لبن (٤)
واليوم طفل "جَمِير"	بلا أب، بلا صِبا (٥)
يفغزوهُ ألف "مدمد"	وتنثنى بلا نِبا (٦)
يكففيه أن أمه	"ريا" وجده "سِبا" (٧)
وأن عم خاله	كان يزين "يحصبا" (٨)
وأن خال عمه	كان يقود "أرحببا" (٩)
كانوا يضيقون الدجى	"ويمبدون الكوكبا" (١٠)
يا ناسج "الإكليل" قل	تلك الجباه من غِبا (١١)
أو ممها كواكبا	تمنعت أن تغفرى
اليوم أرض "مارب"	كأَمها .. موجهه (١٢)

- = البداية والنهاية، ج ١٢، ط ٢، ص ٢٧٦، مكتبة المعارف، بيروت: ١٩٧٧م، وانظر: د. أحمد شلبي: موسوعة التاريخ الإسلامي، ج ٥، ط ٧، ص ١٩٣، مطبعة النهضة ١٩٨٦م.
- (١) أسعد: أسعد بن مالك الحميري، ملك يمني حميري، لقب بالكامل لبطولاته. وسيف بن ذى يزن: ملك يمني قاتل الروم والفرس، وله أمجاد تاريخية بلغت حد الأساطير في أذهان أهل اليمن.
- (٢) عن مدمد "سيدنا سليمان عليه السلام:
- (٣) يشرح اسم 'سبأ'، فيقال، لكثرة ما استبوا أو سبوا من النساء، أو لكثرة ما سبأوا أى شربوا من الخمر، 'والدن' وعاء الخمر الضخم.
- (٤) إشارة إلى بيت 'أمية بن أبى الصلت' الذى مدح به الملك سيف بن ذى يزن: تلك المكارم، لا قبيان من لبن شيباً بماء فعادا بعد أبو الـ
- انظر: ديوان أمية بن أبى الصلت ص ٥٢ الطبعة الأولى جمعه وطبعه "بشير يموت": المكتبة الأهلية" بيروت ١٩٣٤م.
- (٥) إشارة إلى الإنسان اليمني المعاصر.
- (٦) إشارة إلى الآية الكريمة: 'فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبأً بنبأ يقين'. النمل: ٢٢.
- (٧) 'ريا' بنت الحارث، فارسة حميرية شهيرة.
- (٨) يحصب: حى من قبيلة باليمن.
- (٩) أرحب: حى من قبيلة باليمن، ينسب إليها النجاحات الأرحية.
- (١٠) إشارة إلى معبد القمر فى 'مارب'.
- (١١) الإكليل: كتاب عن ملوك اليمن القدماء، لأبى محمد الهمداني، من مؤرخى القرن العاشر الميلادى.
- (١٢) إشارة إلى اليمن.

يقودها كأمها	"فار" وسوط "أبره" (١)
فما أمر أمسها :	ويومها ، ما أشبهه
"تموز" في عيونها	كالعانس المولّه (٢)
"والشمس في جبينها	كاللوحنة المشوّه (٣)
فيا سهيل هل ترى	اسئلة مدلهه ؟ (٤)
متى يفيق ها هنا	شعب يعى تنبّهه ؟

القصيدة تتكون من سبعة وثلاثين بيتاً، على مجزوء، الرجز، قسمت إلى ثلاث فقرات، بزيادة بيت في الفقرة الثالثة، تنوعت قافيتها، الثلث الأول مقفى بالنون الساكنة، والثاني بالباء المشبعة باللف المد، فاضطر إلى تخفيف الهمزات كثيراً، مثل: نبأ، سبأ، غياب، الإباء، والثلث الأخير مقفى بهاء السكت، وقد اختار البحث عشرين بيتاً من القصيدة، لاشتمال هذه الأبيات على الموروث بأنواعه، مع محاولة الحفاظ على ترتيب المعانى فى القصيدة.

ولاشك أن البرودنى فى هذه القصيدة قد بالغ فى الإحالة على الموروث باختلاف مصادره، فلا تعدو كونها حصراً لشتات الموروث والأحداث المتراكمة فى خياله من إلمامه بالتاريخ اليمنى، فالموروث هنا يتشكل فى كلمات وجمل لا تبنى صورة، ومع التزامه بالقالب التراثى، لجأ كثيراً إلى الضرورة، كتخفيف الهمزة، وقطع همزة الوصل، وقد أحدث فجوة عميقة بين المتلقى والقصيدة، تأتى من اضطرابه إلى مراجعة كل إشارة تراثية، والوقوف أمام ضرورات التغيير وقطع المعانى فى مجزوء الرجز؛ لالتزام الشاعر بوحدة البيت، والقافية، "فاستغلال الموروث، ينبغى أن يخضع لجملة مقاييس منها: أن تكون ثمة علاقة عضوية بينه وبين القصيدة، بأن تكون الحاجة اليه نابعة من داخل الموقف الشعرى ذاته، ومنها: أن تكون ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقى والرمز التراثى؛ ألا يكون غريباً عنه غربة مطلقة، حتى إذا ما ألح إليه الشاعر، أيقظ فى وجدان المتلقى هالة من التدايعيات والذكريات المرتبطة به" (٥)، لقد اهتم البرودنى باستعراض الماضى والتنويه إلى أحداثه

(١) الفار: رمز التخريب فى "مارب". "أبره". أبره الأشرم، ملك اليمن الحبشى، حاول هدم الكعبة سنة ٥٧٠م مستخدماً الفيلة فى القتال .. انظر: المنجد: ص ٧، ط ٢٣.

(٢) تموز: إله الخصب لدى سكان ما بين النهرين "البابليين والآشوريين" يقابله - "أديونس" لدى الفينيقيين. انظر: المنجد ص ١٩٣، ط ٢٣، دار المشرق، بيروت.

(٣) إشارة الى عبادة الشمس والكواكب زمن الملكة بلقيس.

(٤) سهيل: نجم يمانى يتضاءل به عند الفلكيين القدامى.

(٥) انظر: واقع القصيدة العربية: ط ١، ص ٦٦ وما بعدها.

المضيئة فى تاريخ اليمن وإن كانت منبوذة فى التاريخ العربى والإسلامى، وذلك أكثر من اهتمامه ببناء القصيدة، فتحوّلت حالة الأسى والفراغ التى كان يحسها والمتلقى إلى نوع من الافتخار بالماضى وما يتعلق به، دون إحداث مفارقة تجذب الخيال وتمسك بطرفى الصراع فى البناء الفنى، ولذلك كان الصوت فى القصيدة واحداً رتيباً ويدعو إلى الملل، على العكس تماماً مع روايته التى تستعيد أمجاد التراث وحيّاً أخذاً وأسلوباً أصيلاً.

د- المعارضات :

لم يقف البردوني صامتاً أمام عيون الشعر العربى، فقد تأثر تأثراً عظيماً بكثير من المبدعين العملاقة، كيزيد بن مفرغ الحميرى، الشاعر اليمنى المقيم فى ديار الأمويين، وأبى تمام والمنتبى وأبى العلاء، وغيرهم من القدامى والمخضرمين كامرئ القيس والنابعة الذبياني وحسان بن ثابت رضى الله عنه، ومع اختلاف درجة التأثير بهؤلاء الشعراء، فإن التعرض لشعرهم بالمحاكاة أو التضمين أو الاقتباس الفكرى، غداً من خصائص شعره، وتأخذ معارضاته الشعرية وجه تلك الخصائص؛ لأنها تحمل أصالة الموروث الذى يتعمق إليه، وأصالة إبداعه الفنى المتفرد، فقد استطاع أن يفيض على ذلك الموروث بروحه وفنه وتفرد، فمزجه بمفهومه العميق لوحدة التجارب الإنسانية، حتى شعت الحداثة من معارضاته، كأنها لم تكن من قبل، فجند فى لغته وأسلوبه وموسيقاه وصوره وقضاياه وأفكاره، فاندثر الموروث، إلا ظلالاً مشعة طيبة فى يده، أبقاها حيث أراد، تطوف خلال معارضاته ملتحمة بالجديد، وهذا العنصر الجديد «خاضع لشخصية المنشئ خضوعاً تاماً، كما أن العناصر القديمة هى أيضاً خاضعة لشخصية المنشئ فى عملية التأليف والخلق الفنى»^(١)، ولا يتنافى إطلاقاً وجود عناصر قديمة، ووجود أصالة فنية، وشخصية أدبية لها كيانه، ولها مميزاتها الفنية الخاصة بها^(٢)، وهذا ما يتعارض مع الحكم على التضمين والمعارضات بالتقليد، كما لا يتفق والتخمين بدافع إبداع المعارضة، كإثبات قدرة الشاعر على المحاكاة، أو جرياً على عادة الشعراء فى معارضة الأقدمين، أورد فعل لضعف الشاعر وعصره، فيستمد القوة الفنية من القديم^(٣)، فليست المعارضات العظيمة تقليداً ينفى قدرة المعارض على الإبداع، بقدر ما هى نزوع إلى الموروث الفنى بتجاربه وأسلوبه، يستلهمه الشاعر مداداً فنياً لتعميق تجربته الحديثة، وربطها بجذور إنسانية تقشعر

(١) د. محمد مصطفى هدار: مقالات فى النقد الأدبى، ص ٤٩، دار القلم ١٩٦٥ م.

(٢) نفسه: ص ٤٩

(٣) خصائص الشعر الحديث: ص ١٤٤.

باستدعائها الأحاسيس والمشارع، فالنزوع إلى الموروث، وبالتحديد القصائد العظيمة لمعارضتها، «إنما هو تغلغل وتعمق في التقاليد الفنية الموروثة، حتى لا يضرب الشاعر في متاهات الفن، وحتى لا يضل طريق الشعراء التوابغ الذي سلكوه أمامه في لغته، فيجرب في نفس الدورب على هدى سابقه، ثم يحاول أن يبتدع المثال النادر، بعد أن يكون قد تعرف تعرفًا تامًا كاملاً على كل ما صاغه أسلافه؛ إذ رآه رؤية صحيحة، في أعظم ما يكون من النور والضياء^(١)، وشاعرنا عبد الله البردوني، لديه القناعة الكافية لمنهج المعارضات، فمن حيث إمكاناته الفنية، فهو مطبوع على الإبداع التراثي، فلم ينشئ قصيدة واحدة على نهج الشعر الحر، ورصيده المعجمي واسع ومتنوع ودقيق، وأسلوبه متميز التركيب والأداء والاستخدام، وصوره أصيلة، من ذات نفسه المبدعة، وموسيقاه قوية أثيرة، وميوله الفنية والنفسية تنزع إلى تعظيم وإجلال الماضي المشرق، ولذلك تعد معارضاته أصيلة الإبداع؛ لتوافر عامل الصدق الفني والصدق النفسي، «ويكفى أن يكون الشاعر ماهراً في تصوير ما يقوله، بارعاً فيما يستمد من غيره، فيجرب على لسانه بلاغة وكلمة جامعة، تذيب وتدور على السنة الناس^(٢)»

وهناك أوجه للتشابه أو التضاد تدفع شاعرنا إلى المعارضة، فحين عارض أبا تمام في راعته التي يمدح فيها المعتصم لفتح عمورية، كانت المفارقة قد أمتلكته لينفجر بمعارضاته الرائعة أيضاً «أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م»، فالعرب الذين هبوا لنجدة امرأة عربية في بلاد الروم، غدوا مسلوبي الإرادة والبلاد، واحتفوا بالغاصب المحتل، سلاحهم الخطب العقيمة، لم ينضجوا رغم بشاعة خضوعهم للعدو، بل انقلبت الحكومات العربية على رعاياها، هذه المفارقة التصويرية المستولدة من اختلاف الزمن، انبعثت في أحاسيس الشاعر بعد هزيمة العرب المنكرة أمام إسرائيل في ٥ يونيو ١٩٦٧م، ولم يحدث العرب ردة فعل تدل على غضبهم، فالمعارضة أبدعت في ١٩٧١م، حيث كان العرب في وحل الانكسار، فأحدثت في النفس تأثير الأسطورة، واستدعت سحر التاريخ ليخففا من هول الصدمة، وليبعثا الأمل في قوة الانتصار القادم الجديد، وهو حينما استلهم «أبا تمام» وزمته المشرق في قصيدته «إنما هو وجه من وجوه التسليح بأكثر ما يمكن من طاقات إطالة النفس في القصيدة من ناحية، وهو من ناحية أخرى وجه من وجوه تطعيم شعره ببعض الأساليب الموروثة^(٣)»، التي أخذت صفة الخلود بكمالها الفني والموضوعي.

(١) د. شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ط٦، ص ٨١، دار المعارف بمصر ١٩٧٥م.

(٢) شوقي، شاعر العصر الحديث: ص ٨٣.

(٣) خصائص الأسلوب في الشوقيات «رسالة دكتوراه» د. محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية ص ٢٤٩، سنة ١٩٨١م.

لم يقف البردوني بالمعارضات حيث وقف أمير الشعراء أحمد شوقي، الذي التزم في معارضاته بما يجب التقيد به، فكان «دقيق المحاكاة التي دلت على براعته ومهارته»^(١) في الأسلوب والرصيد اللغوي الكبير، فكان شوقي ومن يعارضه ينهلان من نبع واحد، فشوقي في بناء قصائده ينتهج نهج أساتذته الشعراء في العصر العباسي، ثم البارودي رائد نهضة الشعر في العصر الحديث^(٢)، ولم يحل جانب التقليد بين شوقي والتجديد في شعره، فمعارضاته ذاتها دليل على تطور فكر قصيدته، اتضحت فيها شخصيته الفريدة، وأشرق فيها حسه الوطني ووجدانه القومي^(٣)، فكانت معارضاته «استجابة للعنصر النفسي الذي عمق أثره في نفس الشاعر لشعوره بالغربة وحنينه إلى الوطن»^(٤).

التزم أمير الشعراء الوزن والقافية، حرفاً وحركة إعرابية، والأسلوب - غالباً -، والمقاطع الشعرية التي تمهد لقافية البيت الشعري، وكأنه التزم أيضاً باللغة والجرس الموسيقي، وكان تجديده في حدود «قانون المعارضات»، في حرية الانتقال بين الأفكار والموضوعات وترتيبها حسب حالته النفسية، وفي تراسل الألفاظ موقعها حسب الجملة التعبيرية التي اختارها لمعانيه^(٥).

أما البردوني، فإنه يلتحم بالشخصية من خلال المعارضة، ويرتكز على نهج المعارضة للانطلاق إلى آفاق الحدائث المطلقة في كل جوانب القصيدة، ففي معارضته «أباً تمام» التزم الوزن الشعري والتصرع وحرف القافية، ولكنه غير حركة القافية الإعرابية، من الكسر في قصيدة أبي تمام إلى الضم، وهذا التفسير يوافق حالته النفسية الهائجة، فالغضب يلائم الرفع والضم، فقوة الاندفاع والضيق يناسبها التفاف الشفتين حول أنفاس الباء، هذا الحرف الانفجاري الشفوي، وتولد مواءمة أخرى من حالة الرفع بين الأفكار والموضوع، فقافية الباء المضمومة وافقت الفعل المضارع الدال على استمرارية الحدث وأنه لم ينته بعد، ولذا جاء الفعل المضارع مقطعا موسيقيا في القافية ست عشرة مرة، وكلها تحمل الدلالة الزمنية ومأساة الاستمرار، ليكتمل مع القافية عنصرا الغضب والزمن، كما أفاد الضم أيضا في التحدث عن الغائب أو الغائبين بواو الجماعة، مرة بعد الفعل

(١) معجم مصطلحات الأدب: ص ٣٨٩.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص ٢٤٩.

(٣) د. سالم المحمداني ود. فائق مصطفى: الأدب العربي الحديث، ص ١١١، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر جامعة الموصل بالعراق ١٩٨٧ م.

(٤) نفسه: ص ١١٠.

(٥) انظر: د. محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص ٢٥٠ وما بعدها. وانظر: «الشوقيات».

المضارع، وثمانى مرات مستندة إلى الفعل الماضى الذى أفاد بدوره فى تحقق وقوع ما يغضب الشاعر ويكيه:

حكامنا، إن تصدوا للحمي اقتحموا	وإن تصدى له المستعمر انسحبوا
هم يفرشون لجيش الغزو أعينهم	و يدعون وثوباً، قبل أن يثبوا
الحاكمون "وواشنطن" حكومتهم	واللامعون ، وما شعوا ولا غربوا
القاتلون نبوغ الشعب ترضية	للمعتدين ، وما أجدتهم القرب ^(١)

قد بدأ "أبو تمام" قصيدته بأسلوب التفضيل الذى قطع الحكم للسيف على كتب العرافين وجعل فى حده حسم الأمور العظيمة:

السيف أصدق أنباء من الكتب	فى حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصحائف، فى	متونهن جلاء الشك والريب ^(٢)

أما البردوني، فقد استهل بالتعجب المشروط: وكأنه يعضد أبا تمام، فوافقه فى مقدرة القوة على الحسم، وخالفه فى إمكان استعمال القوة فى غير الحق، أى أن البردوني انتهج أسلوب الترجيح والشرح والتخصيص وهو يعقب على عموم "أبى تمام"، وما ساعد شاعرنا على ذلك، تميزه باستخدام أساليب الحوار والإقناع، ولقد استخدم "السيف" ليس للتقليد، ولكن لإحداث مفارقة مبدئية مع عصرنا الحاضر الذى غدا فيه السيف رمزاً، ليحل محله وسائل حرية أخرى أشد فتكاً، وبذلك يتقد بطرف خفى هذا الواقع المتخلف، والذى ساندت فيه القوة الباطل، وتباطأت عن نصره الحق:

ما أصدق السيف ! إن لم يتضه الكذب	وأكذب السيف ! إن لم يصدق الغضب
بيض الصفائح أهدي، حين تحملها	أيد إذا غلبت ، يعلو بها الغلب
وأقبح النصر ، نصر الأقوياء بلا	فهم، سوى فهم كم باعوا وكم كسبوا

وينصف البردوني بحلة فى ترتيب الأفكار، ويتحلى بالتسلسل المنطقى فى تصويرها وتجسيدها وتتبعها فى ذهنه، والإلمام بما تفرزه فى ذهن المتلقى من توليد التناقض؛ فبعد أن ساند القوة استدرك

(١) أبو تمام وعروة اليوم ١٩٧١م، لعينى أم بليقيس.

(٢) د. طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٠٧، دار المعارف بمصر ١٩٧٥م.

عليها نصر الجاهلين الذى يضر الأمم المتصرة، ويتبع خيوط الجهل، حتى استولد منها نقيضها، إنه "علم أنصاف بشر"، يجدون فى كل مسلك قنر فكراً يؤازرهم، وإن تاجروا فى البشر أو دمروا الإنسان باسم العلم وفى باطنه قوة الجهل:

قالوا : هم البشر الأرقى ، وما أكلوا شيئاً .. كما أكلوا الإنسان أو شربوا
أدهى من الجهل ، علم يطمئن إلى أنصاف ناس ، طفوا بالعلم واغتصبا

ولم يلتزم البردوني بعدد الآيات فى قصيدة "ابى تمام" أو بكل القضايا والأفكار التى تناولها، فقصيدته أبى تمام بلغت واحداً وسبعين بيتاً، بينما جاءت قصيدة البردوني فى خمسين بيتاً، عالج فيها قضايا معاصرة من خلال إحداث عنصر المفارقة التصويرية بين العرب فى زمنين مختلفين، ويصدق فى بعض أبياته بخلاصة إدراكه لتلك المفارقة البعيدة، كقوله:

ماذا ترى يا أبا تمام ؟ هل كذبت أحسابنا ؟ أو تناسى عرقه الذهب ؟
عروبة اليوم أخرى ، لا ينم على وجودها اسم ولا لون .. ولا لقب

ومن تلك القضايا المعاصرة، السلبية العربية فى مواجهة الغازى القديم الجديد، وظهور نبرات الشجب والإعجاب بالخطب الجوفاء، ومن خلال ذلك وصفه اللاذع لحكام العرب الذين دانوا بالتبعية للغرب، كما جسد وطنه اليمن، وكيف يعانى من الفقر والجهل والمرض، واستمرارية امتداح القديم وهو فى واقع اليم يضرب فى الخرافات، ويتناول بعض القضايا الإنسانية الخاصة بينه وبين أبى تمام كشاعرين، كقضية الملاح للارتزاق، وتعهد الحكومات بمجوع التبغاء من الشعب لإطفاء جذوة الثورة التى تنشأ من الكفاية الغذائية والاستقرار الاجتماعى والصفاء ذهنى للتابعين، وهو فى كل مرة يستولد الأمل لتغيير الواقع، ويحمد له تفاؤله ومشاركته الصادقة لآلام شعبه اليمنى وقومه العرب؛ وسيطر على القصيدة نوع من الوحدة النفسية العميقة التى تربط بين جميع أفكاره وقضاياها، ويمتزج فيها عنصر الألم المتفجر بالحزن واستيلاء الأمل، وذلك لكونه من عامة الشعب الذى عانى آلام الحياة وتخلّف الوطن والأمة، مما أضفى على القصيدة صدقاً نفسياً عالياً، على العكس من أمير الشعراء شوقى الذى لم يشعر بالفقر وتبعاته، "إن شوقى لم يعرف الحب، وأغلب الظن أنه لم يعرف الألم، والألم هو ذلك الزاد الإلهى، الذى يفجر عواطف الفنان، وبدونه يصبح الفن، بل تصبح الحياة كلها متعة رخية توحى باللطف والركة، ولكنها لا توحى

بالعمق والصدق، وما الحب؟ وما الحياة؟ بدون الألم الصادق العميق؟^(١)، فالبردوني أكثر التصاقاً بآلام أمته وأصدق حزناً وإنسانية.

ومن حيث اللغة، استخدم البردوني الفصحى الدراجة، تخترق الأحاسيس بعمق دلالتها وسهولة استخدامها، ظللها بجرس موسيقى أقام فيها الأصالة، تهلر بالمعاني الصريحة والمستوحاة في جراءة شاعرة، فلا مكان للهمس والخفوت، وتلك أصالة انتماء صدقت مع تجربته الشعرية في هذه القصيدة، "فالآدب العربي قد عرف الأصالة والقوة والوضوح كطابع عام. وليس المزاج العربي موكلاً بالأحاسيس الصغيرة الهامسة، والأطياف الباهتة، والهمسات الخافتة، والحياة ليست مطالبة بأن تحيل الفنون جميعها همساً، لأنها لا تستطيع أن تحيل الطبيعة كلها إلى همسات خافتة، أو حشرجات لاهثة، فالحياة أكبر من ذلك وأعرف بقيمة الأنماط المختلفة، وإن طبيعة الأدب العربي تتعارض مع الشخصيات المهموسة التي لا تجهر، والتي تردى دائماً وتتضاءل وتتفانى وتخنس، والتي يتوافر فيها الحنان والحنين في همس واستخفاء، ولا شك أن الدعوة إلى الهمس وإذاعتها هي جزء من خطة تغيير طوابع الأدب العربي عن أصولها وقيمتها، أما هذا الهمس، فهو مستمد من الآداب الغربية ذات الأصول الإغريقية والوثنية"^(٢)، لذا نجد شاعرنا يجلبجبل بلغته القوية المصحوبة بهدير الموسيقى، ليزلزل الضمير العربي الإسلامي الخامل من رقدته، ولا تنشق تلك الجلجلة اللغوية، وهذه الزلزلة الإنسانية، مع الهمس في إطار الشعر الحر مثلاً، ولكن تتفان مع استدعاء الشعر العظيم من الأحداث العظيمة، لتفجير كوا من الناس وتغيير مجالات التفكير في حياتهم، والنهوض بها إلى وصل الماضي العريق.

اختار البردوني لغته من مدركات الناس، فاستخدم أسماء التفضيل للمبالغة: أصدق، أكذب، أهوى، أقيح، أدهى، الأرقى، أخزى، أضنى، كما استخدم أسماء الشخوص: أبو تمام، حبيب، الإفشين، المعتصم، قحطان، كرب، وضاح، وأسماء كتب ومدن: الحماسة، وهو الديوان الذي اختار قصائده أبو تمام، صنعاء، اليمن، الموصل، عمورية، حيفا، النقب، وأسماء أجنبية: واشنطن، الميراج، كما مال إلى استخدام أفعال المطاوعة، التي تعمل في ذهنه صوراً مستقلة: ينتسب، ترقب، يقترب، تنتحب، ينسكب، أغرب، تكتب، تعجب، تلهب، وقد لا يحتاج القارئ إلى المعجم لسهولة معاني كلماته، غير اليسير مثل: ينضه بمعنى يخرج.

(١) كتب وشخصيات: ص ١٤٣، من مقارنة الأستاذ سيد قطب رحمه الله بين شوقي وعزيز أباظة.

(٢) أنور الجندى: خصائص الأدب العربي، في مواجهه نظريات النقد الأدبي الحديث، ط ١، ص ٣٥١، ٣٥٠، دار الاضواء، القاهرة ١٩٧٥ م.

ومن حيث الأسلوب، فقد مزج بين السرد والحوار وتفجير "المونولوج الداخلي" وعمد إلى الأساليب الإنشائية، كالتداء والاستفهام والتعجب والنفي من خلال الحوار، ويستولد من الأحداث أسلوب الطباق والمقابلة والمفارقة، وهو في عرضه لشعره كأنه يجيب على أبي تمام بالنفي من خلال معارضته، ليحدث المفارقة والتحول في العلاقة التصويرية، يقول أبو تمام:

إن الأسود ، أسود الغاب همتها يومَ الكريهة في المسلوب لا السلب
يرد البردوني نافيا وموضحا:

ماذا جرى ؟ .. يا أبا تمام" تسألني	عفوا ساروي ، ولا تسأل ، وما السبُّ
يدمي السؤال حياء حين نسأله	كيف احتفت بالعدى "حيفا" أو "النقب"
من ذا يلبي ؟ أما إصرار "معتصم"؟	كلا ، وأخرى من "الإفنين" ما صلبوا
اليوم عادت علوج الروم فاتحة	وموطن العرب المسلوب والسلب
"تسعون ألفاً" "عمورية" اتقدوا	وللمنجم قالوا : إننا الشهب
قليل انتظار قطاف الكرم ما انتظروا	نضج العناقيد ، لكن قبلها التهبوا
واليوم تسعون مليوناً وما بلغوا	نضجاً ، وقد عصر الزيتون والعنب

ويستخدم الموروث لتأصيل قصيدته ولتخدم الشخصية الموروثة طرفي المفارقة التصويرية، مثل: المثنى بن حارثة الشيباني قائد معركة القادسية، والمعتصم الخليفة العباسي ٢١٦هـ - ٢٣٢هـ، والإفنين: حيدر بن كاوس الإفشيني، قائد جيش المعتصم، خانه وغدر به، فأحرقه الخليفة المعتصم، وبابك الخرمي، صاحب مذهب إياحي سنة ٢٠١ هـ، يستيح في جوهره كل محظور، قضى عليه وعلى أتباعه "حيدر الإفشيني" قائد المعتصم^(١)، ويجري الحوار مع أبي تمام، مناديه باسمه، أو بكنيته.

لقد استطاع البردوني من خلال هذه المعارضة أن ينقل الواقع المر إلى عالم أبي تمام على سبيل الشكوى واستنطاق الماضي المشرق واستيلاد الأمل من خبرة الماضي، وذلك في آخر بيت من القصيدة حيث عجزه من بيت لأبي تمام "إن السماء ترجى حين تحتجب" فهذا التضمين ساعد بقية الوسائل على تحقيق أهداف الشاعر، ومنها: اختيار العنوان "أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م". حيث مهد لجو المفارقة الزمانية والمكانية والتصويرية، كما جاءت القصيدة نفسها استلهاماً للتراث الأدبي

(١) الأستاذ العقاد: أبو نواس، ص ١١٤.

المشع بموالم زاهية في الفنون والحروب والسياسة والعلوم، فهي من المعارضات الإبداعية المتميزة، كما استخدم البردوني عدة أشكال وأساليب خلقت امتزاجاً روحياً ونفسياً بينه وبين أبي تمام، ثم بينهما وبين المتلقى: التصريح والوزن والموسيقى والقافية والحوار والسرد والتضمين، ومشاركة الشاعر لأبي تمام قضايا إنسانية خاصة، كقضية المدح والارتحال والعلاقة بالوطن والعبقرية المبكرة قبل الأربعين، فقد توفي أبو تمام وعمره ثمانية وثلاثون عاماً بعد عمر مفعم بالإمجازات العظيمة، بينما يرى شاعرنا البردوني تواضعاً أنه في نهاية فنه لم ينجز مثله وقد تجاوز الأربعين بقليل.

ويعارض المتنبي في نونيته الشهيرة:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من شأنه ما عانا

وتولوا بنفسه كلهم منه ، وإن سر بعضهم أحيانا^(١)

هذه القصيدة التي تراث عن المتنبي العظيم تأملاته الكونية في الحياة والإنسان، عن تجربة ومعاناة ومراس، وهي صوت فريد جاء خلاصة لا متزاج المتنبي بالفكر الإسلامي المستثير، الذي تغلغل فيه فناعة بعد خبرة، وهي أيضاً خلاصة إدراكه لموكب البشر في ديمومة الزمن، مما يوحى برهافة حسه تجاه التاريخ والأحداث العظيمة، فالمتنبي يرى في هذه القصيدة، "أن الثروة عابرة، ككل شيء إنساني، ومهما تشبثت أبلينا بالحياة، فإن الحياة سوف تفلت من بينها، فالموت ينتظرنا لا يرحم، ويأتي في اللحظة المحتومة، طال العمر أم قصر، مالنا حقاً هو الشرف، ويوسعن أن نبقي عليه"^(٢)، من هنا يعارضها البردوني، التماساً لدفء المتنبي خلالها، فقد عانى البردوني تقلبات الإمام وسليبات الشعب إزاء جبروته، ويرجع ذلك إلى الهوى الذي غلب على عقول الناس ومنطقهم، ويتمثل هذا الهوى في استغلال الخطايا وركوب الغرور، فبينما يرجع المتنبي إلى الزمان كدر الحياة والشروع، في إطار شمولية الزمان، يفصل البردوني ويرجح ويختار السبب المباشر وهو "الهوى"، ويرى أن العلاج في تغليب العقل والهدى على اتباع الهوى:

لو تسامت عقولنا عن هوانا	لهدينا الهدى وقتلنا الزمانا
لو كببحنا غرورنا لمألنا	من عطايا الوجود وسع منانا
فعطايا الحياة أوسع من	آمال إبنائها وأسخرى حنانا
لو ملكنا الهدى لما سل كف	خنجر أراعفاً وأدمى سنانا
نحن لو لم تكن أصول الخطايا	ما رأينا ظلالها في سوانا

(١) ديوان المتنبي، ص ٤٧٤، دار صادر، بيروت ١٩٦٤م.

(٢) إميليوغرمسيه غومث: مع شعراء الأندلس والمتنبي، سير ودراسات، ص ٤، ص ٢٦، تعريب الأستاذ الدكتور: الطاهر أحمد مكي، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٥م.

فهذه الأبيات رد وتفسير لإجمال المتن:

ربما تُحَسِّنُ الصَّنِيعَ لِيَالِيهِ وَلَكِنْ تَكْدُرُ الْإِحْسَانَا
كَلِمَا أَتَيْتِ الزَّمَانَ قَنَاءَ رَكِبَ الْمَرْءُ فِي الْقَنَاءِ سَنَانَا
ومراد النفوس أصغر من أن تتعادي فيه وأن نتفاني

وكون البردوني ينطلق من إطار المعارضة الأسلوبية إلى عالمه الحر المستقل، فيفصل ويرجح ويفسر ويجدد في تناول الأفكار والموضوعات، فإنه يسلك بالمعارضات مجالات الحدائث الأسلوبية والموضوعية، وينأى بالموثوث عن مجاهل التقليد والتبعية؛ لأن المعارضة هنا تستشرف عالماً جديداً، هو أقرب إلى توظيف عيون الموروث الأدبي في قضايا معاصرة، استلهاماً وكشفاً للرؤى ضمن وحدة إنسانية راقية، منه إلى التقليد والتقييد بالقديم، والمعارضة بذلك تفتح باباً من الإبداع للإبداع والالتحام في ركب الإنسانية العميق، الذي يتجاوب فيه ملكات الشعراء تصويراً لجوانب حياتهم، حتى يستضيء بها جيل بعد جيل، فإذا كان شوقي في معارضاته «بعيداً عن التقليد الخالص والتقليد الأعمى بمعاني القدماء وأخيلتهم»^(١) فإنه التزم بكثير من مقاطعهم التي تمهد للتصوير والقافية، رغبة في المحاكاة وإثبات المقدرة،^(٢) أما البردوني، فقد ارتكز على بنية المعارضة كمدخل إلى توظيف الشخصية الأدبية الموروثة والقول الأدبي في تجربة معاصرة، وجاءت لغته وأسلوبه وصوره جديدة تماماً، لا يدل على المعارضة إلا الإطار الموسيقي وطيف يحركها الشاعر في خيال المتلقى من خلال الحوار والمفارقة والتناقض والطباق، من خلال الشرح والترجيح والتفصيل.

وقد يدفع البردوني إلى المعارضة، أساء الدفين على وطنه اليمن من خلال شخصيات اليمن التي ذابت في ديار الخلافة الأموية مغتربة عن جذورها اليمنية، كمعارضته أربعة أبيات للشاعر اليمني «يزيد بن مفرغ الحميري (ت ٦٩هـ) .. في هجاء البيت «السفاني والزيادي»:

ألا أبْلغُ "معاوية بن صخر"	مُغْلَغَلَةً مِنَ الرَّجْلِ الْيَمَانِي
أَنْفَضِبُ أَنْ يَقَالَ: أَبُوكَ عَفٌّ	وَتَرْضِي أَنْ يَقَالَ: أَبُوكَ زَانِي
وَأَقْسِمُ أَنْ رَحِمَكَ مِنْ زِيَادٍ	كَرَحِمِ الْفِيلِ مِنْ وَلَدِ الْأَثَانِ
وَأَشْهَدُ أَنَّهَا وَلَدَتْ "زِيَاداً"	و"صخر" مِنْ "سَمِيَّةٍ" غَيْرُ دَانِي ^(٣)

(١) حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، ص ٩٨٦

(٢) انظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٢٤٩.

(٣) عبد الله البردوني: رحلة في الشعر اليمني، ط ٤، ص ٢٦، دار العودة، بيروت ١٩٨٢م / وانظر: لسان العرب: ص ٢٨٣٧ وما بعدها مادة «عديس» وانظر الأدب العربي للدكتور: عمر فروخ، ص ٤٢٨.

اعتمد البردوني في معارضته الأبيات الأربعة على سيرة الشاعر يزيد كما صورها - بكثير من المبالغة والتهويم - الأصفهاني في "الأغاني"، فقد ذكر أنه سقى "المسهل" وحمل على بعير يطوف به أسواق البصرة، بأمر من عبيد الله بن زياد وإلى البصرة لمعاوية بن أبي سفيان، فجعل عبيد الله خلفه خنزيرا وكلباً يتهشانه كلما أسهل، وواضح أن التصوير يثير الشفقة والاستعطف، كما يثير السخط على بنى أمية، وهو مراد الأصفهاني، وقد نفى الأستاذ "عمر فروخ" هذه الرواية التي جنت عن الحق^(١)، بل رأى أن الأبيات الأربعة ليست ليزيد بن مفرغ، بل "لعبد الرحمن بن الحكم". استناداً إلى ما جاء في لسان العرب^(٢) وتاريخ الطبري^(٣) والبداية والنهاية لابن كثير^(٤)، وقد جاء في اللسان أن "معاوية" لما استقدم إليه الشاعر "يزيد" بعد طلب "يزيد" العفو من "معاوية" عن قوله في عباد بن زياد وإلى سجستان من قبل معاوية:

الليت اللحى كانت حشيشاً فنعلفها خيول المسلمينا

استبرأه معاوية من الأبيات الأربعة السابقة، وبرأ يزيد ساحته منها، وأخبره بأنها لعبد الرحمن بن الحكم أخى مروان، فقطع عطاءه عنه، وليس لشاعر مثل يزيد مقطوع العصية والوطن أن يستعدي الخليفة عليه.

لقد تأثر البردوني بمشهد تعذيب "يزيد" كما جاء في الأغاني، وجاءت معارضته المطولة والتي بلغت تسعة وثمانين بيتاً مفعمة بالحزن والحق على بنى أمية، ويحول المشهد المفعج إلى مشهد لسقوط بنى أمية:

وأسمع زفة، هل ذاك عُرسي ؟ أدقنى؟ أم سقوط من ازدرائى؟
أتمشى فى جنازتها قريرش وتزعم أنها قصدت هوائى؟
أخزائى الخليفة أم تدنى لكى يفنى، وأعتق التفانى؟^(٥)

والبردوني فى هذه القصيدة المطولة خرج لغة وأسلوباً وتصويراً عن مضمون المعارضة، فوظف شخصية الشاعر "يزيد بن مفرغ الحميرى" فى قضايا معاصرة، يواجه من خلال شجاعته الممينة

(١) انظر: د. عمر فروخ: تاريخ الأدب العربى، ج ١، ط ٣، ص ٤٢٧، وما بعدها، لبنان، بيروت.

(٢) لسان العرب: مادة «عس»، ص ٢٨٣٧، دار المعارف بالقاهرة.

(٣) تاريخ الرسل والملوك للطبرى (٢٢٤ - ٣١٠ هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٢، ج ٥، ص ٣٦٧: ٣٢١، دار المعارف بمصر ١٩٧١ م.

(٤) الجزء الثامن، ص ٩٥، الطبعة الثانية، مكتبة المعارف، بيروت ١٩٧٧ م.

(٥) المحولات يزيد بن مفرغ الحميرى، بلا تاريخ، ترجمة رملية لأعراس القبار ١٩٨٣ م.

صعباً، ولكنها بالنسبة لما واجهه مع بنى أمية تعتبر ضئيلة ناهية، هي أخطر بتهاتها من تلك الشجاعة، وذلك لتحولات الزمن والأحداث وتغير الناس ومفاهيمها تجاه معنى الشجاعة والمواجهة.

هـ - التضمين :

والتضمين أيضاً من خصائص الأسلوب التي تتيح للبردوني أن يتحد مع الشخصيات التراثية بصفة غير حلولية؛ لأنها تكون كالضيف الحكيم، يقتبس منه شعراً بلفظه ومعناه^(١)، مع شيء من التقديم والتأخير الذي يبرز مدى تأثر الشاعر بالمقتبس، وهنا يختلف التضمين عن استخدام الموروث، وإن كان التضمين جزءاً من الموروث في بعض حالاته، فشاعرنا حينما يضمن شعره شيئاً من شعر السابقين، فإنه لا بد "معن في التأمل بمصير الإنسان، ويقف طويلاً أمام الموت الذي يودى بكل شيء"^(٢)، فينسج من التضمين خيوطاً روحية موصولة بالماضي، تشف عن نزعة تأملية ووحدة نفسية، ويكون قد أخذ مع سابقيه في تجربة الفنية. إيماء بوحدة التجارب وتلاحم المبدعين في صيرورة الحياة، ويكون قد زأج أسلوبين للتعبير عن التجربة، السياق الذي اندفع فيه التضمين، والتضمين نفسه بلفظه ومعناه "فما دامت التجربة ليست ألفاظاً وجملاً، بل هي شيء خارج عن الألفاظ والجمل، فإن الألفاظ إشارات ورموز، وقدرتها على الرمز تتوقف على تنبيه ملكة الخيال في الناس، ولذلك يلجأ الأدب إلى استخدام مختلف القوى التي تستطيع بها الألفاظ التأثير في الأفهام"^(٣)، فالتضمين قوة لفظية تصويرية مركزة، ينفذ بها البردوني إلى مشاعر المتلقى في سرعة خاطر وحضور بديهة، لأنه استخلم التضمين في أسلوب الحوار الذي يحتاج إلى قدرة على الرد في مهارة ولياقة وإفحام، إذا فوجئ المحاور بسؤال، وهذه صفات يتمتع بها الخطيب السياسي^(٤) والشاعر المثقف كشاعرنا الذي ازدان بها في مشاداته الجدلية السياسية مع السلطة الحاكمة التي ترصد له الأخطاء، ففي حوارهِ مع "المحقق" يلقي بخلفية صوتية غنائية، هي من صميم الموقف، تلخصه وتتلر منه، رغم مسألته الساخرة الهازئة :

وماذا عن الثوار ؟ حتماً عرفتهم	نعم ، حاسبوا عني ، تغدوا بجاني
وماذا محدثتم ؟ طليتُ "سبجارة"	أظنّ "وكبريتاً" بدوا من أقاربي
وماذا ؟ وإنسانا الحكايات منشد	"إذا لم يسالك الزمان فحارب" ^(٥)

(١) معجم: مصطلحات الأدب: ص ٦٥١.

(٢) انظر: حنا الفاخوري: الحكم والأمثال، ط ٢، ص ٦٨، دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٩م.

(٣) انظر: محمد أحمد عتير: قفية الأدب بين اللفظ والمعنى، ص ١٩ وما بعدها، دار الكتاب بمصر ١٩٥٤م.

(٤) انظر: د. أحمد محمد الحولي: فن الخطابة، ط ٤، ص ٦٩، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ١٩٧٢م.

(٥) "سندباد يمتنى في مقعد التحقيق ١٩٧٥م، وجوه دخانية.."

فمعجز البيت الثالث من قصيدة تغنى فى اليمن، تتمثل بيت أبى تمام فى مدح الحسن بن سهل:

وكنتم امرءاً ألقى الزمان مسالماً فألبت لا الفاء إلا محارباً^(١)

فالشاعر يقتبس الشعر؛ لقدرته على اختراقه الحواس البشرية بإشعاعاته العميقة المكثفة؛ فالشعر "من أصول الثقافة، وكان ولا يزال تأثيره فى نفوس الناس بعيد المدى، وكانت هناك عوامل عدة قد اجتمعت، فنهضت بالشعر نهضة عظيمة"^(٢)، حتى غداً مصدراً للعلوم، كالتاريخ والحضارة والاجتماع، ومساراً لرصد تحولات الأمم، من تفجر النفس الإنسانية بطبائعها المختلفة، وشاعرنا يلجأ إلى التضمين. عندما يشتد غضبه من كبت الحريات، ويتيقن من حتمية الموت إذا واجه الظلم، ليزدوج تناول التجربة، ويأنس بصوت آخر، له سبق الزمن، وريادة المصير نفسه:

"ألا ليت اللحي كانت حشيشاً فأعلفها تناوير اضطفاني"^(٣)

فهو يصدع بهذا الصدر متمثلاً صاحبه اليماني "يزيد بن مفرغ الحميري" (ت ٦٩ هـ)، والذي فقد حياته ثمناً لهذا البيت:

ألا ليت اللحي كانت حشيشاً فنعلفها خيول المسلمينا

فقد قاله لما نفشت الريح لحية "عباد بن زياد بن أبيه" وهما فى طريقهما إلى "سجستان"؛ ولاية من معاوية إلى عباد^(٤)

وفى القصيدة ذاتها يستخدم التضمين. بقصد إثارة الاستكار والرفض لاعتلاء الماجنين المبغضين سلطة الحكم. إنكاراً لفضل من يستحقها، وإعمالاً لقتل الشرفاء وتشريد المجتمع:

فتى "مرجانة" أضحى أميراً "دعوا جر الذبول على الغواني"^(٥)

فتى مرجانة هو عباد بن زياد السابق، وأخوه عبيد الله بن زياد والى العراق ليزيد بن معاوية، والذي أمر بقتل الحسين رضى الله عنه وآل البيت وإرسال رؤوسهم إلى يزيد الخليفة بدمشق، والبرءونى بذلك التضمين يستلهم مأساة نساء آل البيت وأطفالهن بعد فظاعة "كربلاء" حيث

(١) ديوان أبى تمام: شرح وتعليق د. شاهين عطية: ط ١، ص ٢٢، بمكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبنانى ١٩٦٨ م.

(٢) فن الخطابة: ص ٢٤٨.

(٣) "تحولات يزيد بن مفرغ الحميري، ترجمة رملية لأعراس الفبار".

(٤) انظر: صمير فروخ: تاريخ الأدب العربى، ج ١، ط ٣، ص ٤٢٧، بيروت ١٩٧٨ م. وانظر: لسان العرب لابن

منظور: ص ٢٨٣٧ مادة "علس".

(٥) "تحولات يزيد"، ترجمة رملية.

اقتلن إلى الوالى عبيد الله (فتى مرجانة) بالعراق، ثم إلى الخليفة بدمشق فى ثياب بالية، خضبت بدم الحسين وأولاده وشباب آل البيت الشهداء^(١). فعجز البيت من بيت لعمر بن أبى ربيعة، من ثلاثة أبيات فى قتل مصعب بن الزبير "عمرة" زوجة المختار بن أبى عبيد:

كتب القتل والقتال علينا وعلى الغنائيات جر الذبول^(٢)

ويأخذ التضمين شكلاً آخر فى شعر البردوني، فقد يضمن شعره أسماء شخوص كاملة، وأسماء كتب، ليحاكى واقعية الحوار، وليث المتلقى الحالة النفسية التى تنتاب العامة عندما يتحدثون عن شخصيات تثير الحكومات:

قيل عن "م.ن" أضحى مهيلاً هل تحرّيت أنت ؟ ما نفع قبلاً ؟
اشترى مرةً أمامى كتاباً اسمه "كيف تقهر المستحيلاً"^(٣)

وفى حوارهِ مع المحقق يذكر العمر والاسم:

أجب، لا تحاول، عمرك، الاسم كاملاً ثلاثون تقريباً، "مثنى الشواجى"^(٤)

ففى البيت إسقاط للفواصل ومحاكاة للحوار بدقة، مع اختلاف أساليبه بين الأمر والنهى والاستفهام والتقرير، ويزيد المحاكاة بتضمين الأسماء.

وفى قصيدته ذاتعة الصبيت "أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م، من ديوانه: لعينى أم بلقيس"، يضمن معارضته لأبى تمام بشرط بيت لأبى تمام من قصيدة أخرى غير التى يعارضها، هذا الشرط المضمن هو مبعث الإبداع فى القصيدة؛ لأنه مبعث الأمل فى ضمير الشاعر، ومسار تفاؤل يخفف من آلامه لظلام حاضر الأمة الذى ينبئ عن مستقبلها:

الا ترى يا "أبا تمام" بارقنا "إن السماء ترجى حين تحتجب"

فعجز البيت من بيت لأبى تمام فى مدح وعتاب عبد الله بن طاهر:

ليس الحجاب بمقص عنك لى أملاً إن السماء تُرجى حين تحتجب^(٥)

(١) انظر: محمد رضا: الحسن والحسين، سبطا رسول الله صلى الله عليه وسلم: ط ٢، ص ٤٢، مطبعة عيسى

البابى الحلبي وشركاه، القاهرة ١٩٦٤م.

(٢) ديوان عمر بن أبى ربيعة: ص ٣٢٨، دار صادر، بيروت ١٩٦٦م.

(٣) المحكوم عليه ١٩٧٥م، وجوه دخانية... .

(٤) مستبداد يمتنى فى مقعد التحقيق ١٩٧٥م، وجوه دخانية... .

(٥) ديوان أبى تمام: شرح وتعليق د. شاهين عطية، ط ١، ص ١٨، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٦٨م.

و- الوحدة العضوية :

وهي أهم خصائص البردوني الأسلوبية في بناء قصيدته على الإطلاق؛ لأنها وجه الحدائنة والتجديد الذي تنجلي فيه إبداعاته في مجالى اللغة والأسلوب، والوحدة العضوية قرينة نتاجه الفنى على اختلاف مراحلها، إن توفيقاً وإن إخفاقاً، ويأتى حرصه على الوحدة من عمق إدراكه لماهية الشعر الحديث، وإن أبقي على الشكل الموروث فى كل نتاجه الشعرى، وإيماناً منه باستيعاب ذلك الشكل التراثى أبعاد التجربة الفنية المعاصرة، وعنصر الوحدة أيضاً دليله وسيفه فى مواجهة اتهامه بالتقليد، ليجمع إلى الأصالة التراثية المقتدرة أصالة الحدائنة المتشردة، فكأنه كان يعلم أن من النقاد المحدثين من سيحكم على كل شكل شعرى موروث بالتقليد، أو بالوحدة الفارغة، أو بالوحدة الشكلية الخارجية، يقول الأستاذ الدكتور محمد التويهي: "فإن كنا نسامح القدامى على خلو إنتاجهم من الوحدة العضوية، فإننا لا نسامح شعراءنا المقلدين فيما يجترعون من شذائعات التبدد والتشتيت، ولكن ماداموا يتخذون الشكل القديم فإنهم يكتفون بما تكسبه القصيدة من وحدة شكلية خارجية، ولا يلتفتون إلى تنمية الوحدة العضوية، أما الشعراء الجدد فإنهم حين طرحوا تلك الوحدة السطحية، انتبهوا إلى وجوب تنمية الوحدة العضوية"^(١)، ويستجلى طبيعة هذه الوحدة "لا تحجز الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف فى قصيدته، إنما يشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى، هادفة بتعددتها إلى استجلاء وحدة فى الوجود أو فى موقف النفس البشرية منه"^(٢).

والحق أن هناك موقفاً مسبقاً يسيطر على بعض النقاد عند تعرضه لشاعر يؤثر الشكل الموروث، ويكفى الحكم عليه بأنه شاعر تقليدى، وقد يرون أن عناصر التقليد أكثر بروزاً فى شعره من الوثبات الإبداعية الحديثة، وحينما يتصف ذلك الشاعر، تومس عملياته الفنية المبدعة، وتجربته النفسية الدافعة بالجمود، إذ يطلق عليها "الصب فى قوالب جاهزة"، مجرد عمل ديناميكى ينأى عن الخلق والتكوين والتشكيل والإقناع، يقول الدكتور محمد مندور فى استعراضه الصراع بين الجديد والقديم ناصحاً "التقليديين": إن صب أفكار جديدة فى قوالب قديمة، يتطلب بالضرورة الاستمساك بالشاعر التقليدى أو الكلاسيكى الجديد هذه المعانى والأحاسيس من ذاكرته ومحفوظه، بل يستمدّها من نفسه، ومن واقع حياته الاجتماعية، على تقليب فى هذا المصدر أو ذاك، وفقاً لمحاوَر

(١) د. محمد التويهي: قضية الشعر الجديد، ط ٢، ص ١٠٨، دار الفكر ١٩٧١ م.

(٢) نفسه: ص ١٠٩

اهتمام هذا الشاعر أو ذاك^(١)، وجميل هذا الاستمداد، ولكن عملية صب المعانى فى القوالب القديمة، نصيب نظريات الأسلوب الحديثة بالشلل، باعتبار أن الأسلوب "اختيار المؤلف لبعث إمكانات الصياغة اللغوية"^(٢)، فالاختيار عالم رحيب، نتجواب فيه ملكات الشاعر العظيمة وثقافته، وهو ما يتعارض وعملية الصب، التى تعنى اختيار الشاعر لقالب من قوالب قليلة، يلائم دوافعه الفنية ومعانيه وأهدافه، وهنا يتفوق الشعر الحر المرسل لأنه لا يقوم على قالب جامد، والحق أن الإبداع لا ينقصه حرية، بقدر ما ينقصه ملكات عظيمة، تؤمن بضخامة الجوانب الفنية فى شعرنا العربى، وبالحرية المتاحة فى شعرنا الموروث، لأن الشعر الحر أيضاً، له ضوابط وقيود، ولو استولد منه شكل آخر، لكان له قيود أخرى، فالتمايز يأتى من القدرة على تطويع الموروث العظيم ليأخذ وجه الحدائث، وليس استخدامه صعباً، لأن هذه الصفة يتفنى معها النطق بشاعرية شاعر منفرد الأسلوب؛ لأن الأسلوب أيضاً "محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل"^(٣)، والشاعر يتبى بين تلك الاختيارات فى عالمه النفسى والأسلوبى، حتى يستطيع أن يختار مجالا يتيح له توصيل المقاصد الجمالية على بواعث خاصة، "واختيار موضوع الكلام، والشفرة اللغوية: اللهجة أو اللغة، واختيار مادة البناء النحوية والصيغ المختلفة، واختيار إمكانية تعبير متعادلة دلالية، فيتجاوز الأسلوب بذلك كونه من مظاهر الكلام إلى كونه انطلاقة من نشاط المؤلف الخلاق"^(٤) الذى استخدم بدائل معينة يراعى فيها "البنية الصوتية والإيحاء الخاص"^(٥)، كما أن عملية الصب تتعارض أيضاً مع مفهوم الدور النفسى فى الإبداع، "فكل عمل فنى، فعل وتعبير لإرادة مبدعة"^(٦)، هذه الإرادة، هى التى تتخير شكلاً دون آخر، وترتقى للكمال من التخير، وكمال التخير يناقض التقليد، والشكل الموروث له سابق خبرة مع شعراء عظماء فى الماضى والحاضر، وما كان دليلاً على ضعف إبداعهم أو تقليدهم، بل كان قمة إبداعية تعبيرية استوحوها، تنهض معادلاً للأبعاد النفسية والفنية والإنسانية التى اعتملت فى صدورهم وأذهانهم.

والبردوني ممن أثر الأصيل الموروث، فجاءت كل قصائده على أبحر الخليل؛ وإن عدده القوافى فى بعض قصائده تبعاً لتعدد المقاطع؛ وشغف بالتصريع، ولكن فى كل قصيدة غير وجدانية وحدة

(١) د. محمد مندور: الشعر المصرى بعد شوقي، ج ٣ روافد أبو اللو، ص ١٠٦، دار النهضة مصر، الفجالة بالقاهرة.

(٢) د. صلاح فضل: علم الأسلوب، ص ٨٧.

(٣) نفسه: ص ٨٩.

(٤) نفسه: ص ٩٠.

(٥) نفسه: ص ٩٠.

(٦) د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، ط ٣، ص ٢٦، دار المعارف ١٩٧٠م.

يرعاها؛ تجانس بين اللغة والتراكيب والمعنى والإيقاع، بل إن له قصائد تحققت فيها الوحدة العضوية بمعناها الرمزي العميق؛ "فالرمزيون ينتقلون أحيانا فى قصائدهم من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسى، مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين ، على حرصهم مع ذلك على الوحدة العضوية فى مجموع القصيدة" ^(١) واختار البحث قصيدة الشاعر " شعب على سفينة ١٩٦٦ م، من ديوانه : مدينة الغد" للاستدلال على مدى تحقق الوحدة العضوية :

من الطيِّفوف والسرَّاب	كهودج من الضباب
من الضياع والتراب	نزفه سفينة
ومن تلهف الرغائب	ومن تخيل الغنى
وبالعقائب العائدين بالحقائب العجائب	ومن حكايًا العائدين بالحقائب العجائب
وبالعطور والثياب	المتخيمات بالخلي
دراهمًا بلا حساب	وبالجيوب تحتوى
حتى القصور والقباب	لما أتوا، تلفست
حتى الكهوف والشعاب	حتى السهوب والقرى
وكل شارع وباب	وكل صخر عندنا
من غربة إلى اغتراب	ورغم خوفه مضى
عسيناه مرفأ الذباب	حشاه ملجأ الطوى
ويتتهى دجى العذاب	على الفراغ يستدى
متى يعود؟ وارثقاب	ومأرب تسأؤل
وموعده على ارتياب ^(٢)	"وحدة" مخاوف
إلى المزارع الشبَّاب؟	"أينثنى"؟ فـينثنى
جوى و"ميتم" عتاب	ومقلنا "سمارة"
تعد أشهر الغياب	يعى لهـبات ريو
إلى محاجر الشهاب	وتشـرب ريو
مسافر بلا إياب	تهـز نهـسدا إلى

(١) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٠١، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٣ م.
(٢) حدة، ومأرب، سمارة، وميتم: مصيف فى صنتاء، وحقول واسعة، وجبل فى "إب" ونهر فى "إب".

مخطه جـــــزيرة	ويرتقى به عـــــباب
مسافر أضى السرى	وراع غـــــيبهب الذئاب
وأقلق الحـــــصى بلا	مدى، وأجهد الهضاب
من قـــــارة لقـــــارة	يجوب أرحب الرحاب
وهو على عـــــيونها	تساؤل بلا جـــــواب
فـــــينحنى ، وبـــــتنى	لها نواطح السحاب
يضـــــبئها ولا يرى	يشـــــيدها، وهو الخراب
بمـــــش عمـــــره على	أرجوحة من الحراب
أيامه ســـــفينة	جنائزية الذهب
نزفـــــه إلى النوى	كهودج من الضباب

يلمس البردوني مسألة الاغتراب عن الوطن لضيق الرزق، وهى مسألة ذات أبعاد إنسانية اجتماعية، وأبعاد سياسية عامة، وأبعاد نفسية سحيقة، ولدت فى عالمنا العربى يوم ضخ النفط فى أوائل الستينات، حينها فرض على الإنسان العربى خارج النطاق النفطى نوع من العنصرية، المتمثلة فى فكرة الوطنية المستقلة، وهى سلم أدنى من فكرة القومية العربية، وهذه أدنى من الوحدة الإسلامية التى تهاوت على إثر الضغوط الاستعمارية والتحررية، وقد لا يجانب هذا الإنسان الصواب، عندما ينظر إلى مسألة الاغتراب داخل العالم العربى بوصفها عنصرية خلفها الاستعمار وأبقت عليها خيبة العرب، وسيتوالد منها حتمية الصراع العربى، وحتمية الفقر والجهل والتخلف لدى بعض الشعوب أو معظمها، ولا شك أن هذا الموضوع حديث الوجود؛ لأنه يحمل « مضامين بشرية صادقة مستمدة من الحياة » وماالموضوعات والأغراض إلا أوعية تصب فيها تلك المضامين التى يجب أن تكون هى محك حكمنا على التقليد أو الأصالة^(١) ولا شك أيضا أن هذه المسألة متعددة التجارب والعواطف، قد حاول الشاعر بثها فى قصيدته «متجانسة المفزى، هادفة بتعددتها إلى استجلاء وحدة فى الوجود، أو فى موقف النفس البشرية منه»^(٢) إنها وحدة الإنسان مع جنسه البشرى، ومع ذاته المعقدة، ومع الطبيعة الصامتة التى يتفاعل معها فى وطنه، والطبيعة المتحركة التى تضيف عليه من صفاتها، طبقا لقوانين الحياة، وإيغال العقيدة أو المبدأ أو التقاليد فى كيانه، فقد

(١) الشعر المصرى بعد شوقي: ص ١٠٦

(٢) قضية الشعر الجديد: ص ١٠٩.

ينساق إلى الاغتراب بوخز الضمير، أو يظل يصارع آلام الوطن الحبيب، ولا شك أيضا، أن البردوني استطاع أن يجعلنا نؤمن معه بوحدة الموضوع رغم تعدد صوره، وبوحدة القصيدة لا بوحدة البيت، بل أصبحنا نؤمن معه بمذهب علم النفس الذي يرى «أن القصيدة تتألف من وثبات لا من أبيات»^(١).

والقصيدة صور ثلاث: الأولى تسعة أبيات، بدايتها عنوان القصيدة "شعب على سفينة" حيث يحتشد في الدهن تداعيات الرحيل والإبحار والقلق والتوتر لكثرة الراحلين، وتحرك الرحلة في عالم التجريد؛ لأنه الأقرب إلى حلم الشراء في أحلام اليقظة المتاحة لهؤلاء الراحلين، فالرحلة ضباب لأنها مجهولة النهاية، وطبوف لأنها موصولة بحلم أثير، وسراب لأن هدفها صعب التحقق، يقلع بها مصير الإنسان الهارب مخلفا إحساسه بالضياع وماضيه الفقير في موطنه "التراب" والشاعر بهذه المقدمة الغائمة قد بث إحساس الرهبة الذي يعتمل في ذهن الراحل، ثم يلتحم في هذا الدهن المستقبل المنشود والرحلة التي بدأت مخيفة، فمن البيت الثالث إلى البيت التاسع، يخلط الأمل بمادة الواقع، ويستمد منهما لغته: الغنى، الرغاب، حكايا العائدين بالحقائب، الحلوى والعطور والثياب، الجيوب والدراهم، وفي بيته السابع يظلل البردوني هذه الصورة المرئية "بالمونولوج الداخلي"، الذي يترد بالذاكرة إلى الحكايا عن العائدين؛ لقد لفتوا الأنظار، ودهشت بهم الأشياء العظيمة وغيرها: القصور والكهوف والشوارع والأبواب، وينهاية هذه الصورة، يكون الشاعر قد جسد المجاهل المسترس في خيال المسافر، الخوف من المستقبل، والضيق بالحاضر، والطموح المتواضع لتغييره، والتأثر بثمرات المجتمع عن الغربة الساحرة، وكانت عدته في الرصد والتصوير: التجريد، واللغة الفصحى الدارجة، وأخيرا المونولوج الداخلي.

والصورة الثانية: تتألف من عشرة أبيات، يستهلها الشاعر بإثارة شعور الخوف الذي بثه ببداية الصورة الأولى، والذي يسبق اتخاذ القرار، ولم يحل الخوف دونه "ورغم خوفه مضى" استقل المسافر سفينة الاغتراب، هاربا من غربته في وطنه، فهي الدافع؛ لقد كان جائعا، ومذموما منعزلا؛ لفقره ومرضه "حشاه ملجأ الطوى، عيناه مرنا الذباب" نهارة فراغ مقيت، وليله عذاب، والشاعر في البيتين الثاني والثالث من هذه الصورة "حشاه" و"على الفراغ" يستخدم أسلوب السينما "الارتجاع الفني أو الخطف خلفا" تفسيراً لمعنى الغربة الداخلية في الوطن، وكأننا نلمح هذا الراحل يشيح بيميناه في حركة عصبية حزينة، حينما حن إلى وطنه وساورته نفسه البقاء، وفكرة الفقر

(١) د. نعمات أحمد فؤاد: خصائص الشعر الحديث، ص ٢٨.

التي تولد الغربة مستوحاة من القرآن الكريم، الذي حث على السعى هروبا من الذل والفقر، وذلك في قوله تعالى "إن الذين توفاهم الملائكة ظالمى أنفسهم قالوا فيم كتم؟ قالوا: كنا مستضعفين في الأرض، قالوا: ألم تكن أرض الله واسعة فتهاجروا فيها؟"^(١) ويتنقل الشاعر من تصوير المسافر إلى رد الفعل الذي خلفه، باستخدام أسلوب المونتاج السينمائي، حيث يتنقل بين المناظر لدواع فنية، منها التفصيل والتفسير، فلأن الراحلين فلاح وعامل وحجار وصاحب صنعة، نفتقده "أرض مارب" وحقولها، ومصيف صهنا "حدة" مستقر السياحة والنقاة والجمال الطبيعي في اليمن، يديره العامل اليمني باقتدار، ويسأل عنه جبل "سمارة" الذي أمده بالحجارة ليبتى بيوت صهنا الفريدة المميزة، ويفتقده "ميتم" النهر الذي بسطه ذلك الفلاح وفرشه خضرة ونضارا تحت سيقان الزروع، وما زالت الرى تشرب عطشى بعد رحيله، تتهدد كمدا؛ لأنها تستشعر أنه لن يعود، وكما جفت هي بدونه، سيحب هو بدونها، وفي هذا الحنين بين الأرض والإنسان تأصيل للعلاقة بينهما، وإحياء عميق عفوى بضرورة البقاء في الوطن، وبنهاية هذه الصورة، يكون الشاعر قد رصد حالة التوتر والاضطراب التي تعترى المسافر، وكيف يرجع الاغتراب البعيد عن الغربة القريبة، ويكون قد شخص من الطبيعة الصامتة أصواتا ومشاهد بديعة تحركت لتبنى خلقية مسرحية لرحيل المواطن، وكانت علته في الاستبطان والتشقل والتشخيص "الارتجاع الفنى، والمونتاج والحوار المنبعث من أسلوب الاستفهام، وأضفى واقعية على صدقه النفسى والفنى، بذكر الأسماء المتنوعة، للحقول والمصيف والجبل والنهر".

والصورة الأخيرة: تضم عشرة أبيات، تبدأ عنيفة في تصوير وتبعية ذلك المسافر، ترتقى به الأمواج المصطخبة إلى بلاد وجزر، لقد أضنى الليالى وصارع الحياة واقتحم الصعاب، بصمت وتخبر عنه إنجازاته العظيمة، يبنى ويشيد، ويضئ ولا يملأ عينيه إلا نور بلاده المشع من خياله، ولا يقنع إلا ببيته الفقير في وطنه، وذلك المفهوم من وحي قوله "وهو على عيونها تساؤل بلا جواب" فهو في تلك البلاد يعرف هدفه، لن يذوب فيها هائتا بعيشه، بل هو منعزل صامت، على أمل العودة إلى بلاده غائما، ويوحى الشاعر في البيت السادس من هذه الصورة "فينحنى ٠٠" والسابع "يقبضها ٠٠" بأنه لم يجز عن عمله الضخم بما يستحق، فيحمل حزنا دفتنا على حزن الرحيل والشوق، ليتحول هذا الاغتراب إلى "أرجوحة من الخراب" والسفينة التي أكلته بدءا

(١) النساء: ٩٦، وانظر في تفسيرى الحافظ بن كثير والنسفى للأية الكريمة، (ابن كثير ٧٤٤هـ) مطبعة عيسى البابى الحلبي وشركاه، ص ٥٤٣، مصر، (النسفى: عبد الله بن أحمد) ج ١، ص ٢٤٦، دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٨٢م.

فى رحلة الثراء "المثومة"، هى السفينة التى أقلتة إلى حتفه، لقد مات من البدء بمجرد اتخاذ قرار الرحيل، والشاعر قد أوحى بنهايته من قبل، التى دلت عليها أفكاره فى البداية "الضباب والضباب والسراب" كما دلت "الرطوبة" فى الصورة الثانية على موته "مسافر بلا إياب" فرمما شهدت من قبل نهاية الغرباء عليها، والآن مات هناك؛ لأن السفينة تحولت إلى "زمن وأيام" والزمن والأيام يعدان حيث يكون الإنسان آمناً فى وطنه، وهنا مزج الشاعر باقتدار ومنطقية بين الاغتراب والموت، فجعلهما شيئاً واحداً، وكانت عدته فى تشكيل هذه الصورة: السرد وبناء صور جزئية تقوم على الحركة والصوت؛ ليتابع أهوال الرحلة "تخطه جزيرة، ويرتمى به عباب، أضنى السرى وراع غيبب الذئاب، أقلق الحصى"٠٠، كما استخدم التكرار والتكرار بالإضافة، ليوحي بمدى اتساع الحركة والتنقل: من قارة لقارة، أرحب الرحاب، كما استخدم التضاد والمقابلة: تساؤل بلا جواب، يضيئها ولا يرى، يشيدها وهو الخراب، ليخلق المفارقة التصويرية بين الأشياء العظيمة التى يبينها المغترب وانزوائه فى نفسه وحرمانه من حقه؛ ليشير مشاعر الإشفاق والعطف .

وإذا رجعنا إلى القصيدة مرة أخرى، وجدنا الشاعر ينتقل أحياناً من فكرة إلى فكرة دون رابطة منطقية بينهما، مع حرصه على الوحدة العضوية فى مجموع القصيدة، كوثبته السريعة من البيت الثانى إلى الثالث فى الصورة الأولى: من مشاعر الضياع وواقع الفقر (التراب) إلى تخيل (الغنى) وكلا الشئيين عنصران فى شخص المسافر، وكذلك انتقاله فى الصورة الثانية من اتخاذ المسافر لقرار الرحيل فى البيت الأول إلى الارتجاع السريع والتصوير البشع لماضيه فى البيت الثانى "حشاه... عيناه.. الذباب"، وإنما يقصد بهذا الانتقال تحقيق بعض المقاصد الرمزية من "إثارة عنصر المفاجأة، رغبة فى تقوية جانب الإيحاء، إذ إن إثارة صور مختلفة، وتقريبها للذهن فى وقت معاً، من أسباب خلق حالة نفسية خاصة، تتولد من تراسل المشاعر المختلفة"^(١)، ولقد عمد الشاعر أيضاً إلى خلق فكرة جديدة أوحى بها من خلال المفارقة التصويرية بين واقع الإنسان وغرته فى وطنه، واغترابه فى بلاد الآخرين، ففى الصورة الثانية يصف واقعه بطريقة عصبية حزينة، من "حشاه ملجأ الطوى، عيناه مرفأ الذباب، على الفراغ يتلدى، وينتهى دجى العذاب". وفى الصورة الثالثة نراه يخوض البحار والصعاب، ويخترق المخاوف والليالى عاملاً فى كل قارة بينى ويشيد ويضىء، فالإنسان فى وطنه، من الدول الفقيرة المحتكرة من العالم الثالث، لا يجد الحافز للحياة والبناء، أسير الكبت والحكومات التى تقتل فيه الطموح بقتل حريته، فهو فيها أسير الفراغ والعذاب والجوع والذباب، وعندما يغادرها يتجدد فيه النشاط والملكات العظيمة، لمجرد بعض الإيحاء

(١) انظر: د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، ص ٤٠١، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٣م.

بإمكانية الحصول على الحافز وشئ من عرقه، وشئ من حريته، بهرويه من وطأة الظلم وبلادهم الجامدة المتحجرة القلب، وقد عمد إلى لون من الحدائث الأسلوبية في بناء القصيدة، حيث جعل المطلع هو الختام "كهودج من الغيباب"، والانتهاى بالبداية من خصائص الشعر الحديث^(١)، باعتبار أن القصيدة وحدة نفسية دائرية، مكتملة الروح والعناصر التى يشد بعضها بعضاً كالجسد البشرى.

ويتجاوز البردوني وحدة القصيدة إلى تحقيق نوع من الوحدة النفسية ووحدة الموضوع في ديوانه "لعينى أم بلقيس ١٩٧٣م"، قصداً إلى الوحدة الديوانية" وهى من خصائص الشعر الحديث^(٢)، الذى يرى أن دفقات التجربة الشعرية الحديثة لا تصورها قصيدة أو أكثر، بل ديوان أو أكثر، فقصائد هذا الديوان تشكل بحيرة واحدة، تمتزج فيها معانى، الموت والميلاد، والحزن والضيق، والغربة والاغتراب، وكلها تصب في معنى الحزن، وتتجر منه بدافع الحزن الشديد الذى يسيطر عليه طيلة الديوان، فيبدو الحزن قبل ويعد كل فكرة، ويتسحب على كل قصيدة، وإن حاول الخروج من هذا الحزن اللذين المنبعث من حالة الأسى العامة، التى سرت في جسم العرب بعد هزيمتهم في يونيو ١٩٦٧، فقد كان الشاعر يتظر رد فعل قوى على الهزيمة النكراء والاستسلام المر، فلم يحدث، وصاحب هذه الأحداث الكسيرة الاضطرابات التى حدثت في اليمن بعد خروج الجيش المصرى منه في نفس العام؛ وهو مما شغل الشاعر عن التفاعل الواقعى مع الهزيمة؛ إذ تأمرت قوى استعمارية وعربية وداخلية عميلة لترد اليمن إلى حكم الأئمة ومن والاهم.. المنصرم بعد ثورة سبتمبر ١٩٦٢م، فصب الشاعر جام غضبه على تلك القوى، واستثار الشعب وأزر الثوار الأحرار في ديوانه "مدينة الغد ١٩٧٠م" مع معالجة القضايا الاجتماعية الشائكة، والتى تسرب بعد كل انتكاسة وطنية أو قومية، ولما استبطأ انتقام المارد العربى من اليهود، أكب على ذاته يستشف الحزن الأسود كبقية العرب، فصبغت رؤيته الشعرية وتجاريه والأشياء حوله بالأسى والانكسار، هنا جاءت قصائده الخمس والعشرون في ديوانه "لعينى أن بلقيس" من سنة ١٩٧٠: ١٩٧٣م. لتحمل تلك التجربة القاسية.

وقد عمد الشاعر إلى إضافة بعض القصائد التى تنأى - في اعتقاده - عن الحزن زماناً وموضوعاً، كقصيدته "اعتراف بلا توبة ١٩٤٧م"، حيث كان كتبها فتي مرافقاً لأستاذه أيام الدرس والتحصيل رافضاً نصائحه بتجنب النساء، واستوعده أستاذه ألا ينشرها، والآن نشرها سنة

(١) انظر: د. نعمات أحمد فؤاد: خصائص الشعر الحديث، ص ٢٨، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٧١م.

(٢) خصائص الشعر الحديث: ص ٢٨.

١٩٧٣م، وغاب عن البردوني أنه نشرها بعد موته لما اشتد به الحزن، وضمها إلى ديوان حزين،
وحينها كان شاعرنا أستاذًا في مدرسة دار العلوم بصنعاء، ولا بد أنه آنس من بعض التلامذة شيهاً
في التصابي، ذكره بما كان منه مع أستاذه، فلم يجد رثاء لنفسه ولأستاذه أحلى وأصدق من هذه
القصيدة، فأستاذه فيها حى يرى، يتكلم ويجاريه شاعرنا التلميذ فيغضب الأستاذ ليمرّد التلميذ،
فالقصيدّة تحية لراحل أيام أن كان حياً قوياً، من هنا لا تعد خروجاً عن وحدة الحزن المخيمة على
الديوان.

وفي الديوان قصائد عاطفية "امرأة وشاعر ١٩٧١م، صبوة ١٩٧٠م، اعتيادان ١٩٧٠، بعد
الحنين ١٩٦٩م"، وكلها تموت فيها العلاقة العاطفية؛ ليتجانس الأسى العاطفى وهجر الحبيبة مع
الأسى القومى والوطنى، وفي الديوان قصيدته الشهيرة "أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١م" يتلازم فيها
الموت والحزن، فالقصيدة معارضة، والمعارضة نوع من الوحدة مع الميت؛ لأنها استنهاض لرد فعله
فى قضايا معاصرة ليس لها رد فعل، وتتولد من هذا التناقض المفارقة، وإذا قرأنا فهرس الديوان
راعتنا العناوين التى تواكب الحزن:

"أنسى أن أموت، صنعاء والموت والميلاد، من منفى إلى منفى، إلا أنا وبلادى، صنعاء والحلم
والزمان، بلاد فى المنفى، عينة جديدة من الحزن، مدينة بلا وجه، يمنى فى بلاد الآخرين، صنعانى
يبحث عن صنعاء، مواطن بلا وطن .. فكلها توحى بالحزن وهى كذلك حزينة، وفى قصيدته
"الفتاح الأعزل ١٩٧٢م" والتى قد يظن القارئ فيها الابتعاد عن الحزن، فالشاعر قد أعطى للحزن
فيها قوة خارقة تستطيع قهر الموت وتشكيل الحياة والأشياء، حينما مزج الحزن بالزمن القاهر،
وتعتبر القصيدة قمة حزنه وتشاؤمه فى الديوان، حيث يجعل منها ما يشبه اللغز خلال سبعة
وثلاثين بيتاً.

٢- وسائل الإيحاء الأسلوبية:

أ- المفارقة التصويرية :

وهى من سمات الخداعة فى الشعر المعاصر، إذ إنها وسيلة أسلوبية لتكثيف الإيحاء وتعميق
الصورة، تقوم على "إبراز التناقض بين وضعين متقابلين هما طرفا المفارقة"^(١) التى يستلهم بها
خيال الشاعر معادلاً نفسياً وموضوعياً لتجربة الفنية، حيث تستقطب المفارقة تركيز الذهن فى

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ١٣٨.

المواقف الحادة، ومعادلا أسلوبياً بتشكيل فى بناء القصيدة جملاً وكلمات مختارة، تبرز مدى انفعال الشاعر بالحدث، ومدى علاقة الحدث بالشاعر وطرف المفارقة الآخر معاً، وتأتى المفارقة التصويرية عند البردوني فى شكلين اثنين: الأول: مستوحى من المفارقة الزمنية، والثانى: مستوحى من المفارقة المكانية.

فى الشكل الأول، تهدر المفارقة التصويرية بعنصرى الاندماش والتحول، مما يولد شعوراً بالأسى، ويستولد رؤية خاصة للشاعر فى طبيعة الحياة والناس، ويرز جنوحاً إلى الضعف والاستسلام لسطوة الزمن، فى قصيدته "صنعانى يبحث عن صنعاء ١٩٧٢م" يوحى لنا بحزنه العميق، وافتقاده العاطفة مع الأشياء التى كان يألّفها، وذلك من خلال بناء المفارقة بين "صنعاء" الماضى القريب "وصنعاء" الحاضر، فهى الآن مجرد عمارات جامدة لا تألف الناس، تنتشر كالقبور المزخرفة، طوابق من الإسمنت خرساء خاوية، غدا سكانها مثلها يتسمون بالجمود الروحى والقسوة الاجتماعية المتمثلة فى جهل الجيران، والتغلبى عن تأليف القلوب والعلاقات، وهو بذلك يستوحى فى المتلقى معانى الأمان والوداعة والإلفة، من خلال عرضه لجانب المفارقة المظلم الذى يستولد ضداً له:

هذى العماراتُ العوالى ضيَعنَ تجوالى ، مجالى
حولى كاضرحة مـزورة بالوان اللآلى
بلمحتى بنواظر الإسمنت من خلف التـعـالى
هذى العماراتُ الكبارُ الخرسُ ملأى بالخوالى
أذنـو ولا يعرفـتى أبكى ولا يسألن مالى
وأقولُ من أين الطريق ؟ وهنَّ أغـبى من سـؤالى (١)

فالشاعر حزين، يستنكر الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل (٢)، فصنعاء لم يبعد بها الزمن حتى تلتهمها رياح التغيير إلى هذا الحد، ويندهش من سرعة التحول فى طباع أهل "صنعاء"، فمنع المفارقة نفسه النقية الشفافة التى راعتها مشاهد الجمود وآذاها تغير سجايا الناس، وأحاسيسه المرفهة التى اصطدمت بواقع مخز يتمثل فى اقتلاع مجتمع "صنعاء" النقى بحجة الانساع والعالمية والتطور الاقتصادى:

(١) صنعانى يبحث عن صنعاء ١٩٧٢م، لعينى أم بليقيس.

(٢) بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ١٣٧.

دار تحيط بها الدوالي	كأنت لعمى هاهنا
"هندي" أبوه "برتغالي"	ففتت عمارة تاجر
كان اسمه "دارالشلالي"	وهناك حصن تآمر
كان اسمها "بيت العبالي"	وهناك دار عمالة
غلف كتجار الموالى	وهنا قصور أجانب

فالأبيات تشع بالصدق المنبعث من صدق التجربة وبكارة التفاعل معها ورصد آثارها، ونجىء المفارقة لتبرز هذا الصدق الفني فى أسلوب يقوم على التناقض، وقد استخدم أيضاً إحدى خصائصه اللغوية وهى ذكر الأسماء، ليضفى واقعية ذات روح، وكأنه يقف أمام تلك المنازل يشير إليها: كانت لعمى، تاجر هندي، أبوه برتغالي، دار الشلالى (أهل دين وتقوى)، بيت العبالي (أهل مال وأدب).

وينهى الشاعر هذه المفارقة بحقيقة اليمة فرضت على "صنعاء" والمدن العربية التى كانت زاهرة، إنها مدن خاوية من أهلها الأصليين الذين تحلت بهم زمناً، فكان اسم المدينة يبعث على راحة النفس واستلهاهم المعانى المثالية، فهو لم يصرح بالماضى القريب المشرق بالرحابة والنقاء، طرف المفارقة الذى تركنا نستلهمه، أما اليوم:

اليوم "صنعاء" وهى منخمة الديار بلا أهالى
يحتلها السمسار والغازى، ونصف الرأس مالى
والسائح المشبوه والدأعى وأصناف الجوالى
من ذا هنا؟ "صنعاء" مضت واحتلها كل انحلالى

إن عامل الزمن فى هذه المفارقة قوى ومؤثر، رغم أنها "مفارقة بين طرفين كليين معاصرين" (١)، وهو ما أراد أن يوحى به الشاعر من سرعة تغير الحياة والأشياء والناس فى هذا الحاضر.

وقد تأتى عند البردوني المفارقة التصويرية ذات الطرف التراثى، فيضع "الحادثة الحاضرة فى غير مكانها التاريخى" (٢)، بهدف نقد الواقع وإبراز مساوئه، وذلك بإسقاط الحاضر على الماضى،

(١) السابق: ص ١٣٨.

(٢) معجم مصطلحات الأدب: ص ١٤.

كإسقاط نمط حياة الإمام أحمد وولى عهله البدر وعلاقته بهما على زمن حياة الرشيد والأمين وعلاقة أبي نواس بهما، جنوحاً عن المساءلة والضغط المتوقعة عليه، ودافع الإنارة لهذه المفارقة، إصدار الإمام مرسوماً بجلد باعة الخمر وشاربيها سنة ١٣٧٩ هـ^(١)، فيرند البردوني يستميج التراث العذر، ويبنى مفارقة جزئية أخرى، بين ثراء الرشيد وولده واستباحتهما الخمر والقيان والمغانى، وفقر أبي نواس وحرمانه ثم جلده على شرب الخمر، وهو ما كان يحدث تماماً فى عهد الإمام أحمد، فمعروف لدى مثقفى اليمن آنذاك، أنه كان مدمناً للمورفين، يتعاطاه كلما تذكر قتله إخوته من أبيه للحفاظ على عرشه، أو تذكر قتله الإبائى لفئات الشعب المستيرة التى حاولت تصحيح الأوضاع بمنعه من سفك الدماء، وقد نصحه أطباؤه بضرورة العلاج فى إيطاليا^(٢)، يقول البردوني فى قصيدته "شاعر الكأس والرشيد ١٣٧٩ هـ من ديوانه فى طريق الفجر":

ما ترى يا أبا نواس ؟ ترى الأكواب ملأى ، وتحسنى الحرمانا
تتشهى مداماً لم تجدها فنفتى خيالها الفتانا
ملكٌ ، يرضع الدنان كما يهوى وأنت الذى تفتى الدنانا
"والأمين" التليمُ يمتنعك الخمر ، ويتحنى ظمأنا

ولما ندم البردوني على مدحه الإمام وولده ولى العهد، أسقط حالته النفسية وأساه على أبى نواس، فى سلسلة المفارقة الكلية التى استدعى لها الشخصية التراثية:

كيف ألقاك يا أخا الكأس فى المدح ذليلاً ، ومطرقاً خجلانا
نسال الصمت كيف حلت قوافيك من الدل والنفاق مكانا
افترضى للفن أخزى مكان؟ إن للفن حرمة وصيانا^(٣)

وفى قصيدته ذائعة الصيت "أبو تمام وعروبة اليوم ١٩٧١ م"^(٤)، يصرح بطرفى المفارقة، ويستبطن ويستنتج ويتهى إلى الحكمة التى تلخص الموقف، فيشع الإيحاء رغم التصريح، بمكنونات أخرى من خلال الصخب الموسيقى الأثير، وتدافع الصور وتوالى الأحداث، ومنبع المفارقة هنا فكرة التناقض بين عروبة الأمس وعروبة اليوم، لقد اجتاحت اليهود الوطن العربى،

(١) انظر: مقدمة القصيدة بقلم الشاعر، ديوان: فى طريق الفجر ١٩٦٧ م.

(٢) انظر: د. عبد الميزان المقالح وآخرون: وثائق أولى عن الثورة اليمنية، ص ١٥٣، من حديث القاضى الإربانى

الرئيس الأسبق ١٩٦٧ : ١٩٧٤ م.

(٣) شاعر الكأس والرشيد ١٣٧٩ هـ فى طريق الفجر.

(٤) ديوان: لعينى أم بلقىس ١٩٧٣ م.

امتداداً للصراع الأزلى بين الحق والباطل، ولم يتحرك العرب، وازدحمت الحكومات بخونة الأوطان، وأمس، انتفض المعتصم ليلبى امرأة عربية تستغيثه، وأحرق أشهر قواده "الإفشين" لخيائته، ويلبس الشاعر طرف المفارقة الحديث لوناً ساخراً من الواقع العربى الذى أدمن الكلام والخنمول والافتخار العقيم. ليرز الفارق الشديد بين موقفين للعرب :

يدمى السؤال حياء حين نسأله	كيف احتفت بالعدى "حيفا" أو "النقب
من ذابلي؟ أما إصرار معتصم؟	كلا، وأخزى من "الإفشين" ماصلبوا
اليوم عادت علوج "الروم" فاتحة	وموطن العرب: المسلوب والسلب
ماذا فعلنا؟ غضبنا كالرجال ولم	نصدق .. وقد صدق التجيم والكتب
فأطفأت شهب "الميراج" انجمنا	وشمسنا، وتحدث نارها الخطب
وقاتلت دوننا الأبواق صامدة	أما الرجال، فماتوا .. ثم أو هربوا

ويخلص إلى ما يريد، إن العروبة الآن أخرى، لأنها تعاني التبعية والذل للقوى الاستعمارية:

عروبة اليوم أخرى، لا ينم على	وجودها اسم ولا لون .. ولالقب
تسمون ألفاً "لعمورية" انقدوا	وللمنجم قالوا: إننا الشهب
قيل: انتظار قطاف الكرم ما انتظروا	نضج العناقيد لكن قبلها التهبوا
واليوم تسمون مليوناً، وما بلغوا	نضجاً، وقد عصر الزيتون والعنب
تسى الرؤوس العوالى نارنخوتها	إذا امتطأها الى أسباده الذنب

وفى الشكل الثانى للمفارقة التصويرية، تقوم المفارقة المكانية بدور إيحائى فى بناء الصورة، ينبو عن دور الزمن فى الشكل السابق، فالزمن هنا يربط بين طرفى المفارقة، ويأتى الاختلاف من المكان، فالطرف الأول وهو الشاعر حى، بينما طرف المفارقة الآخر ميت فى قبره، ولكل منهما عالمه الذى يسيح فيه، ويمثل هذا الشكل قصيدته "رسالة إلى صديق فى قبره ١٩٨٣م،^(١) حيث ينقد الواقع السياسى والاجتماعى، ويتبرم من الحياة وقسوتها المادية، وحرص الناس على زخرفات الحياة ورنين الألقاب، ويغبط صديقه الميت على عالمه المنفرد الهادئ العادل، والموت الذى كان حيادياً فى بدء القصيدة، زاوجه الشاعر بالظلم، لياخذ دلالة أعنف، فقد غدا الموت غير الموت، إنه

(١) ديوان: ترجمة رملى لأهراس الغبار ١٩٨٣م.

يؤذى الأحياء ويظلم الحى، أما الميت فقد استراح، غدا الموت حديثاً، يغزو الحى فى طعامه وشرابه
ووطنه وعالمه، ليبوء بموتين وقبرين، موت النفس الشفيفة النقية والتي ماتت من الحى، وموت
الوطن فى استبداده وتخلفه:

أنت فى البعد قريب، وأنا	فى غياب القرب مثلى فى ابتعادى
أنت فى شبرين من واد، أنا	خلف حتفى، هائم فى غير وادى
بعد أن مت، مضى الموت الذى	كان عادياً، ووافى غير عادى
صار سوقاً، عملة، مادية	مكتباً، مسعى يسمى بالحيدادى
فى النرائيات دكتوراً وفى	غرف التعذيب نفسياً ريادى
ذلك السهل الذى تعرفه	بات سجناً لصقه سجن ونادى
أنت عند القبرسواء، وأنا	أحمل الأجداث طراً فى فؤادى
مت يوماً يا صديقى، وأنا	كل يوم والردى شرى وزادى
أنت فى قبر وحيد هادئ	أنا فى قبرين، جلدى وبلادى ^(١)

ويوحى البردؤنى فى بيته السايح بمأساة المثقفين فى أوطانهم العربية، لقد تساوى لديهم النادى
والسجن، من كثرة تعذيبهم، وترددهم عليه، أما السهل الذى كان متسعاً، لم يبق فيه دار علم
تنهض بالشعوب الجاهلة، أو مستشفى يعالج فيه الفقراء فأصبح الحى يئن بميتات متعددة فى قلبه،
وقبور مفتوحة تحت قدميه، إنه يغبط الميت على كل شىء، لأن الحياة غدت موتاً بطيئاً للنفس
الإنسانية، أما الظلم فقد غدا موتاً إبادياً بشعاً.

ب - التناقض :

ولأسلوب التناقض أيضاً دور أساسى فى تصوير التجربة والتعبير عنها ، والتناقض هنا، له
صفة الشمول والكلية فى بناء الصور والقصيدة، وليس مجرد فكرة تساعد على إبراز المفارقة بين
موقفين كان من شأنهما أن يتفقا ويمثلا^(٢)، كما هو فى المفارقة التصويرية، فالتناقض ضدان
يمتزجان، أو يتسلسلان فى غير منطوق، يتم عن حالة الشاعر النفسية، حيث يتدفق الخيال إلى شىء
من العبث المنطقى الموائم لتلك الحالة المترسبة، التى انعكست عن تأملات عميقة فى الحياة

(١) رسالة إلى صديق فى قبره ١٩٨٣، "ترجمة رملية.."

(٢) بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ١٣٧.

والأشياء، بلغت من العفوية استواء التقيضين معاً، كالموت والحياة، والخير والشر، "وأقوى الصور هى الصور التحكمية المتناقضة المتواردة على معان يصعب التعبير عنها، وترتبط مابين الأشياء البعيدة ربطاً، يحدث هزة فى العقل والحس معاً"^(١)، وسبيل الشاعر إلى ذلك الربط، هو المقارنة المبدئية بين المتناقضين، حيث "تتوالد الصور من تلك المقارنة، سواء أكانت بين أمرين متباعدين أو متقاربين، والشاعر هو الذى يخلق هذه الصور من مواد الحس الغفل"^(٢).

فعندما يعترى الشاعر الإحباط، لشدة الضربات المتوالية خلال التاريخ على وطنه اليمن، تتولد فيه قوة للتغيير، وقوة يقين باستحالته فيستخدم التناقض ليفجر جوانب الإيحاء فى علاقته بوطنه، وعلاقته بمجال تفكيره وذاته:

أذوب، وأقسو كى أذوب، لعلنى أوجج من تحت الثلوج صباها
"لصنعا" التى تأتى وتغرب، فجأة لتأنى ويجتاز الغروب ضحاها^(٣)

فظاهراً، يناقض الدوبان القسوة، ويناقض التأجج، وهذا يناقض الثلوج، هذا التناقض، صورة من إحساسه باستحالة التغيير، لأنه لن يكون بركائناً يتأجج تحت تراكمات التاريخ التى أطبقت كالثلوج، فأسلوب التناقض خلق صورة مبدعة، فيها مخاض العفوية، وتتضح العفوية أكثر فى البيت الثانى، فيصور علاقته بذاته المفكرة، كطفل ساذج يرى ظاهراً الأشياء، وهذا أيضاً تناقض مع البيت الأول الذى يستبطن الأمور فى عالم المستحيل، فرؤيته هنا لا يدرك سرها أو سر تحولها وتحول الأحداث، فوطنه يولد عظيماً ويزول فجأة ليولد من جديد، ليظل فى الظلام، هذا التناقض العفوى صورة "تدل على سداجة كالطفولة الخالصة؛ لأنها تكشف برمة عن الفطرة التى تشف عن حالة لا شعورية أولية"^(٤)، وهو نزوع سرىالى فى رصد علاقة الشاعر بصورته وأسلوبه، ثم إن العمى المبكر للشاعر خلال طفولته المضيئة، وتردد النور خيالات مجردة فى ذاكرته، لا بد بتشكلاان فى صورة تقيضين لاستمرارية الظلام، ولا بد أنه يرى صورة وطنه كصورته، دائمى الليل والصمت، وإن تذكرنا النور يوماً ما، وتلك وحدة عميقة وحلولية بين الشاعر ووطنه.

وهذه النزعة الطفولية السريالية، تمتد كثيراً فى ديوانه "لعينى أم بليقيس ١٩٧٣م"، و"السفر إلى

(١) النقد الأدبى الحديث: ص ٤٢٧.

(٢) السابق: ص ٤٢٥.

(٣) «لها، السفر إلى الأيام الخفىر ..

(٤) النقد الأدبى الحديث: ص ٤٢٧.

الأيام الخضر ١٩٧٤م، ففي قصيدته "صنعاء" والموت والميلاد ١٩٧٠م، من الديوان الأول، يستخدم التناقض السريالي العفوى في صور عديدة، فيستخدمه "للمغايرة"، بمعنى "استخدام الكلام في معنى عكس معناه الأصلي"^(١)، كـرغبته التهكم:

كالشمس ، ماتت واقفةً لتعدّ الميلاد الأخضر
تندى ، وتجفُّ لكى تندى وترفُّ لكى تصفر

وكرغبته في الاستخفاف بالزمن الذى يؤمل فيه اليمينيون الخير، الرخاء واستقامة الحياة:

ولدت صنعاء بسبتمبر كى تلقى الموت بنوفمبر
لكن كى تولد ثانوية فى مايو أو فى أكتوبر
فى أول كانون الثانى أو فى الثانى من ديسمبر

وقد يمزج التناقض بأسلوب التفضيل؛ لياخذ طرفاً التناقض مستويين متقاربين إلى جانب السبية، فالوت سبب الميلاد، وذلك زيادة في التهكم والاستخفاف للذين نشأ من إحساسه الشديد بالأسى على حال بلاده:

وموت بيوم مشهور كى تولد فى يوم أشهر
ترمى أوراقاً مينة وتلوح بالورق الأنضر
وتظل تموت لكى تحبها وتموت لكى تحبها أكثر

وقد يستخدم التناقض والطباق للمبالغة، وذلك فى وصفه لشهرة المتنى:

من تلظى لموعه ، كاد يعمرى كاد من شهرة اسمه لا يُسمى
جاء من نفسه ، وحيداً إليها رامياً أصله ، غباراً ورسماً^(٢)

ويستوحى من التناقض أسلوب "قلب الطباق"، وهو "إعادة الطباق بترتيب عكسى"^(٣) ليعبر عن حالة الفراغ التى تجعل الإنسان تائهاً عن نفسه :

أقدامه رؤوسه رؤوسه أسفله^(٤)

(١) معجم مصطلحات الأدب: ص ٢٣.

(٢) 'وردة من دم المتنى ١٩٨٠م، ترجمة رملية..'

(٣) معجم مصطلحات الأدب: ص ٢٢.

(٤) فراغ ١٩٧٥م، وجوه دخانية..

ويستوحى من التناقض أيضاً أسلوب "التناقض الظاهري" وهو "إبداء العبارة متناقضة أو غير معقولة في ظاهرها، مع أنها بالفحص والتأمل يتبين أن لها أساساً من الحقيقة"^(١)، وذلك في قوله:

تَمَصَّنِي أَمْوَاجُ هَذَا اللَّيْلِ فِي شَرِّهِ صُمُوتٍ
وَتَقُولُ لِي: مَتَ أَيُّهَا الذَّائِبُ، فَأَنْسَى أَنْ أَمُوتَ
وَتَعْبِيدُ مَا بَدَأَتْ، وَتَتَوَى أَنْ تَفُوتَ وَلَا تَفُوتَ
فَتُثْبِرُ أَوْجَاعِي، وَتَرْغَمُنِي عَلَى وَجَعِ السَّكُوتِ^(٢)

فال موت قدر ليس بيد الإنسان، وتذكره أو نسيانه لا يقدمه ولا يؤخره، والشاعر "ينسى أن يموت" نفى الظاهر عبث، ومع التأمل نجد أن شرارة المادية المسيطرة على أفكار الناس، أحالتهم إلى آلات متحركة ميتة النفس والمشاعر والضمير، وجعلت الموت مشاعاً لا يثير ذلك الحزن كثيراً، ففدا الإنسان في خضم المادية كالميت، لاقيمة له حياً، إذن فللقضية أساس من الواقع والحقيقة، باعتبار أن بداية المسلك المادي، موت للمثالية في روح الإنسان، كما عرج الشاعر على الطباق اللفظي وتناقض المعنى؛ شره، صموت - أن تفوت، ولا تفوت - وجع، السكوت.

ج- الحذف والإضمار :

حيث يلجأ الشاعر إلى "إسقاط بعض عناصر البناء اللغوي؛ ليشري الإيحاء وينشط خيال المتلقى"^(٣)، وقد يشكل هذا الحذف الصورة بعنصر الدهشة والمفاجأة، كحذف البردوني ظرف المكان، وهو إجابة متوقعة في الحوار، ثم تأخير الفاعل في البيت الثاني :

مَنْ أَيْنَ يَا جَدْرَانُ؟ يَا خَبِرَةً نَزَوْقَ التَّمُوتِ وَالسَّفْسَفِ
مِنْ هَاهُنَا، أَوْ مِنْ .. وَنَحْتَازُنَا مَنْ قَبْلَ أَنْ نَحْتَازَهَا الْأَرْصَفِ^(٤)

فجملته "ونحْتَازُنَا.." مقطوعة تماماً عما قبلها، فقد أدخل الشاعر في الحوار حركة مفاجئة، فانقل إلى الجملة الثانية قبل أن تتم الأولى^(٥)، فاجتياز الأرصفة العابرين، هو طريق الهاوية الأوحده الذي تفرضه الحكومات العميلة على شعوبها، وقد تتجادل هذه الشعوب في مصيرها فيما

(١) معجم مصطلحات الأدب: ص ٣٨١.

(٢) "أنسى أن أموت ١٩٧١م، لعيني أم بليقيس".

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ٥٧.

(٤) "أمام المفترق الأخير ١٩٧٥م، وجوه دخانية .."

(٥) معجم مصطلحات الأدب: ص ١٤.

بينها، ولكنها كالجدران الصماء تستحسن الزخرفة حتى زخرفة الموت المعد لهم.
ويستخدم "الحذف والإضمار" استحياء وتعففاً في بنائه القصصي، وترفعاً عن ذكر الرذيلة،
مكتفياً بالإيحاء بها:

ودعته ضحكُها فهمَّ وعاده "خور" النعامه
ودنت كاجنى كرمه تلهو بتهديها أمامه
واراد .. فاستحيباً على شفتيه مشروعُ ابتسامه^(١)

لقد حذف تكملة جملة "واراد" ووصلها بجملة أخرى تنقضها، فالبطل بعد أن نهيات له سبل
الرذيلة بعد أن كان قد أعد لها عدتها، يستحي الآن من مجرد ابتسامه، وذلك ليرتقى بالمجتمع إلى
الفضيلة.

د- التكرار :

ويستخدم الشاعر أسلوب التكرار؛ ليحيط بأفكاره، وليبرزها في شكلها الأثير، حسب ما
تقتضى تجربته الفنية، فالتكرار إلحاح لفظي، ينم عن طرق الخيال للفكرة والمعنى بأكثر من طريقة
لغوية أو أسلوبية؛ ليهتدى إلى مستوى إيحائي مكثف، يعادل صورة التجربة، وتعدد عند البردوني
صور التكرار:

فقد يستخدم "تمائل النهاية والبداية تماثلاً عكسياً"، وهو نوع من التكرار البلاغي التراثي، حيث
يتمهى فيه الشطر الأول بما يبدأ به الثاني^(٢)، ليوحى التكرار بالمفاجأة السريالية، التي استولدها
الشاعر بالتشبيه صورة متكاملة:

أما كتكتت ساعةً فى الجدار ؟ جدارٌ بلا ساعة كتكتا^(٣)

فقد تحول الجدار إلى ساعة ليصبح التنبيه على سرعة الزمن وانتهاء الأشياء والحياة أكثر اتساعاً
من الساعة آلة الزمن، الذى تمثل فى الأشياء العقوية المحيطة بالإنسان كالجدار، ومن حداثة الصورة،
التكرار الموسيقى الناشئ من الفعل؛ كتكتت وتكراره، بمعنى الإكثار من الكلام فى سرعة^(٤)، من

(١) بين أخنين ١٩٦٨م، مدينة الغد.

(٢) معجم مصطلحات الأدب: ص ١٥

(٣) للشوق زمان آخر ١٩٨١م، ترجمة ومليحة ..

(٤) المعجم الوسيط: ٧٠٨.

اسم الصوت المنبعث من دقات الساعة، حيث زاد تكراره حدة الإحساس بمرور الزمن، من تكرار حروفه بانتظام، وهذا النوع من التكرار "التمائل العكسي" تراثي جاء في شعر المتنبي، يقول في مدح كافور الإخشيدي سنة ٣٤٦ هـ:

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله ولا مال في الدنيا لمن قل مجده (١)

وقد يستخدم التكرار للتهكم والاستخفاف من سلبية شعبة الذي يترقب خلف كل كبوة هو سببها انطلاقة وطنه إلى الميلاد والتقدم، والشاعر كثيراً ما يطرق هذه الفكرة، ويصوغها في أبنية موسيقية عذبة تتوافق وتتناغم، ويضفي عليها الطباقة ثراء المعنى:

تندى وتحفّ لكى تندی وترفّ ترفّ لكى تصفّر
وتنظّل تموت لكى تحيّا وتموت لكى تحيّا أكثر (٢)

فالتندى والرفيف عكس النتيجة التي ارتآها الشاعر: الجفاف والاصفرار، والموت عكس الحياة.

وقد يتكرر عنده الأسلوب كاملاً؛ رغبة في الإفاضة والتفريغ، والتوسع في شرح فكرته، فيكرر أسلوب التكرار نفسه، وتكرر الكلمة بتدرج بين الترقى والانخفاض، فمثلاً: طاع، أطفى من اسم الفاعل إلى اسم التفضيل من جنسه، أو من ضده مثل: باد، أخفى، أو تكرار الكلمة نفسها: سجن، سجن، - منفي، منفي، أو تكرار المفردة بمشاهها: وحش، وحشين:

بلادى من يدى طاع إلى أطفى إلى أجفى
ومن سجن إلى سجن ومن منفى إلى منفى
ومن مستعمر باد إلى مستعمر أخفى
ومن وحش إلى وحشين وهي الناقصة العجفا (٣)

ويكرر أيضاً أسلوب الطباقة القائم على التناقض؛ إلحاحاً على الصورة، وإثارة لمعنى فقد الإحساس بقيمة الحياة في بلاده، وتكثيفاً للإيحاء بحرارة البقاء فيها رغمًا عنه، لأنه لا بدليل عنها، فالبلاد واحدة في ظلمها:

(١) ديوان المتنبي: ص ٤٥٤، دار صادر، بيروت ١٩٦٤ م.

(٢) «صنماء والموت والميلاد ١٩٧٠ م، لعينى أم بلبقيس».

(٣) «من منفى إلى منفى ١٩٧١ م، لعينى أم بلبقيس».

نسلياني كمُوجعائي ، وزادى مثل جوعى ، ومجعتى كسهادى
وكؤوسى مريرةً مثل صحوى واجتماعى بإخوتى كانفرادى
والصدقات كالعداوات تؤذى فسواءً من تصطفى أو تُعادى
إن دارى كغريبتى فى النافى واحتراقى كذكريات رمادى^(١)

فلأن علاقة الشاعر بوطنه علاقة معقدة، يتناسق إلحاحه على الصور مع عاطفته المعقدة المتناقضة، ولذلك أتاح لِهله الصور من خلال التكرار "سياقاً فكرياً ثرياً، بحيث استوعب هذه الأجزاء المتمايزة المتعددة، فى وحدة تفسيرية كافية لتتويز موقف الحزن"^(٢)، من خلال طبيعته المتعارضة، والتى واءمها أسلوب الطباق المسترسل فى أسلوب التكرار.

وقد يكرر كلمة لتبدأ بعدها صورة جديدة، كتكرار اسمى الإشارة "تلك أو هذى" فى بداية كل شطر ست عشرة مرة خلال سبعة أبيات، وذلك فى وصف صديقاته الحبيبات "قصائده":

تلك بنينة، وهذى نبيل تلك قمحية تشع اخضراراً^(٣)

وهذا النوع من التكرار كثير فى شعره.

وقد يضطر إلى التكرار تحت إغراء التجاوب الموسيقى المندفع لتشكيل الصورة، وهذا الاضطراب مرتبط بخاصيته اللغوية فى الاشتقاق والتوليد، فلكى يكرر "الذات" يشتق منها الفعل "ذبت"؛ للتعبير عن رحلته التى يخوض بها المجهول، ويمزج التكرار بالطباق:

نوحَدتُ بالعالم المستحيل لأجتازَ ذاتى ومن "ذيتا"
هناك يرى "الحب" ماذا "يُحب" ولا يملك "المقت" أن "يمقتاً"^(٤)

ففى بيته الثانى التكرار والطباق، بين الحب والمقت.

(١) «إلا أنا وبلادى ١٩٦٩م، لعينى أم بلبقى».

(٢) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط١، ص ٢٤٩، مكتبة مصر بالفجالة، ١٩٨٥م.

(٣) انظر القصيدة: الصديقات ١٩٨٢م، ترجمة رملية لأعراس الفبار.

(٤) «للشوق زمان آخر ١٩٨١م، ترجمة رملية ..».

٣- أدوات التعبير الأسلوبية:

١- الجملة الفعلية :

يؤثر البردوني الجملة الفعلية في بنائه الأسلوبى، لتشكيل صورة تجربته الفنية، وذلك لخصوبة الفعل وطواعيته للخيال، لاشتماله على عنصرى الحدث والزمن، والشاعر يركز على العلاقات المألوفة بين الفعل والاسم والحرف، ثم بين التركيب والتركيب، ليخلق علاقات مجازية شديدة الحساسية، تولد من ذات الشاعر المبدع، تؤلف بين أنسجة العالم الإنسانى المتعكس فى تلك الذات، "فتركيب الصيغ والعبارات شديد الالتحام بعملية الإبداع، فالعلاقات القائمة بينها تثرى العمل الأدبى بمفاهيم ودلالات لا تكتسب إلا عن طريق إمكانات النحو، فالتحو ليس عنصرا هامشيا أو جانبا ركنيا فى العملية الإبداعية، بل هو لحة هذه العملية وسداها فى الشعر والنثر"^(١)، فالأسلوب بوصفه صورة تتمثل فيها العلاقات النحوية من حيث تركيب الجملة، ارتبط بمفهوم عبد القاهر الجرجاني لنظرية النظم، من حيث كان نظما للمعاني وترتيبها لها"^(٢)، والشاعر حينما يختار من بين الأفعال والجمل فعلا وجملة، فإنه يخضع لضغط رصيدها المعجمى فى ذاكرته، التى تدفع بهما محملين بشحنات نفسية عميقة، شديدة الخصوصية بنفس الشاعر، ولذلك "فإن الترتيب فى الأسلوب والنظم والتراكيب انعكاس حقيقى وصادق لترتيب المعانى فى النفس، مما يحقق الأداء النفسى الصادق فى الأعمال الأدبية والفنية"^(٣).

فالبردوني عندما يصور تأثير الإعلام العربى فى الإنسان العربى، يستخدم الجملة الفعلية أداة أسلوبية رفيعة، تبدأ عذوية مألوفة، يمزجها بالتشخيص لخلق شخصية حوارية، لثرناد الجملة الفعلية آفاقا رمزية رحيية، تقوم على الدهشة والمفاجأة، فالشاعر يشخص "صنعا" ضيفته فى فندق أموى، يستمعان إلى نشرة الأخبار:

طلبت فطور اثنين ، قالوا بأثنى وحيد ، فقلت اثنين ، إن معى "صنعا"
أكلت وإياها رغيفاً ونشرة هنا ، أكلتنا هذه النشرة الأفعى^(٤)

(١) د. محمد عبد المطلب: بين البلاغة والأسلوبية، ص ٥١، مكتبة الحرية بجامعة عين شمس، القاهرة. وانظر:

دلائل الإعجاز: لعبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا، طبعة المنار سنة ١٩٥٩م، ص

(٢) بين البلاغة والأسلوبية: ص ٣١.

(٣) د. شوقي ضيف: البلاغة تطوّر وتاريخ، ص ١٦٤، دار المعارف بمصر ١٩٦٢م.

(٤) "صنعا" فى فندق أموى ١٩٧٧م، السفر إلى الأيام الخضراء.

فالجمل الفعلية فى البيتين خمس، بدئت بالفعل الماضى البسيط: طلبت، قالوا، فقلت، أكلت، أكلتنا، ولكن كثف الموقف بتلك البساطة والعفوية، فالماضى تحقيق مؤكد للحدث المنتهى الذى عاناه الشاعر وصوره، وكان من الممكن أن يستخدم أفعالا وجملا أخرى، ولكن التجربة تأبى إلا أن تتمثل فى صورة مثيلة لها صدقا وأسلوبيا وترتيا، فقد حقق الشاعر بالفعل "أكل" تراسل الحواس، حيث جعل ما يسمع طعاما، دلالة تأثير المسموع فى مجرى دم الإنسان أكثر من المأكول، لأن المسموع يؤثر فى النفس والعقل والمعدة، كما حقق بنفس الفعل "أكلتنا" تشخيصا سراليا مفاجئا، أقرب ما يكون من عالم الأشباح والخرافات، فقد تحول المسموع "النشرة" إلى أفعى ضخمة، "أكلت الشاعر ووطنه".

وليصور الانفعال والضييق والغضب على وجه وطنه عندما يصارحه الشاعر بحقيقة المأساة التى ينزلق إليها، يستخدم الجملة الفعلية، فأول ما يسبق إلى لسان الغاضب بعد صمت حائر هو الإنشاء، ويناسب الوطن هنا "الأمر" فى الفعل "اسكت"، حيث كرره الشاعر خمس مرات على لسان وطنه الذى بلغ من الضيق رفضه لكل نقد يوجه إليه، يرفض اعترافاته بالعزلة التى ضربها على نفسه، ففجرت المرض والجهل فى أوصال المجتمع، وفقد الوطن إياه، ففقد الشاعر وشعبه فيه ولاءه وروحانيته:

أين انظفت عيناك ؟ اسكت .. أين جبهتك الأيه ؟
 اسكت .. أتبتدعين يوما جبهة أعلى طرية ؟
 اسكت .. رجعت إلى التعمقل ، لا أريد العبقرية
 اسكت .. ولكن، لست من أبطال تلك المسرحية
 اسكت .. لأن الجو أحجـار ، خلوق ببربريه ^(١)

وفى القصيدة نفسها يشكل بالجملة الفعلية المتدقة بالفعل المضارع صورة الصمت، ليعبر بالمضارع عن استمرارية تأثير الصمت والعزلة، لقد غدا الصمت هو الحركة الوحيدة فى الحياة:

يطفـو ويركض ، يمتطى عينيـه ، يسقط كالمطيه

ويخوض الشاعر بالجملة الفعلية صورا غائمة، مكلفة بالغموض المشع، ويقوم الفعل المضارع بدور المتأنى الذى يجتذب استطالة النظر والتفكير، فهو يعبر بدقة متناهية، عن علاقة الإنسان الخفية بالجمع الإنسانى المحيط به، ومدى تأثير الإنسان بيبته، لقد غدا "اللمح" يستمد إمكانية الرؤية من

(١) الهدهد السادس ١٩٧٤م، السفر إلى الأيام الخضر.

ذلك الجمع، وتصاب العين برماده، وغدا "الالتفات" يستند على ذلك الجمع، فتشتت الإنسان تحت قسوته وضياعه، بل اجتمع شتاته تحت إرادة الجمع المدمرة:

يحتسى من رماد عينيه لمحي يرتدى ظل ركبتيه التفاتى
تحت سكينته تناءى اجتماعى وإلى شدقه تلاقى شتاتى^(١)

لقد أحر الشاعر الفاعلين: لمحي، التفاتى، عن الفعلين المضارعين: يحتسى، يرتدى، وبين الفعلين والفاعلين شبه الجملة الذى عمق فى الصورتين جانب الإيحاء، بمدى حتمية التصاق الإنسان بمجتمعه وبيئته، وهذا التأخير، يتيح للقارئ أن يستجمع الصور الجزئية قبل بلوغ الفاعل، كالصورة المنبعثة من تراسل الحواس فى الشطر الأول، حيث جعل الرؤية "اللمح" من مدركات الذوق "يحتسى"؛ ليمعن فى تغليب الإحساس بتأثير الجمع فى الفرد، وكالصورة المنبعثة من التشخيص فى الشطر الثانى، وفى البيت الثانى: آخر الفعل والفاعل المتطابقين المتناقضين: "تناءى اجتماعى"، "تلاقى شتاتى"، وقدم عليهما شبه الجملة المتعلق بالفعل، ليمهد للصورتين القائمتين على التناقض، بين تفرق شمله ونفسه تحت قسوة الجمع، وإحساسه بالوحدة ولكن إلى حيث يدمر ذلك الجمع الإنسان.

ولا شك أن هذا التنوع المنظم فى تشكيل الصورة بالجملة الفعلية، بين تأخير الفاعل عن الفعل وتأخير الجملة عن المتعلق ثم التطابق والتناقض بين الفعل والفاعل، قد أعطى الصورة الكلية نمطا عاليا من الترتيب والنظام اللذين يدلان على عبقرية ذهنية فى إرسال أجزاء الصورة ضمن وحدة نفسية عميقة، وقد ساعد هذا الترتيب على فهم الصورة وأجزائها رغم تغليفها بالغموض.

ب- التشبيه :

ويستخدم الشاعر أسلوب التشبيه، ليؤلف من التقاء طرفيه أو صورتيه، صورة حية تتألف ومطلبة النفس "الراغب فى أن تكون الصورة الأسلوبية متمشية مع الشكل المعنوى"^(٢)، فالتشبيه، إبراز فائق لأجزاء صورة التجربة، وإيحاء بالتوضيح والشرح، وهو فى الحقيقة تبسط الخيال فى استفاضة التناقضات التى تتوالد من اصطدام صورة التجربة بالواقع، فيعمد الشاعر إلى أسلوب

(١) «السفر إلى الأيام الحضر ١٩٧٤م، السفر...».

(٢) د. عبد الرؤوف أبو السعود: مفهوم الشعر فى ضوء نظريات النقد العربى، ط١، ص ٣٧٨، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٥م.

التشبيه، الذى يتضمن معنى الشرح والتمثيل، ولذلك، "قبلاغة التشبيه فى أنه ينقل الذهن من شىء إلى آخر طريق يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا، قليل الخطور بالبال، أو ممتزجا بقليل أو أكثر من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى إلى إعجابها واعتزازها"^(١)، لأنه بالرغم من رسم التشبيه حدودا فاصلة بين صورتين لا تلتحمان، يبرز تفوق الخيال فى رصد العلاقة بين الشاعر والصورتين، وكيفية التناغم بينهما وفق عاطفة عنيفة وخاصة، وكونه امتلاك القدرة على الإقناع بقوة تلك العلاقة، فقد امتلك الخيال العبقري، وآمن بأعظم مهامه كشاعر، "فهمة الشاعر هى فهم النموذج أينما يراه، وبناء إحساسه الفنى بشكل شعري، بحيث يمكن من خلال نظرية الشمولية أن يقتعنا بحقيقته"^(٢)، حتى فى إطار التشبيه الجزئى البسيط.

وقد جاءت تشبيهات البردوني فى صور ثلاث:

• الأولى: تشبيه جزئى بسيط ذو طرفين حسين، يترقى بهما الشاعر شيئا فشيئا، ليفلب الطرف الحقيقى المثير لحالة التشبيه على الطرف المخزون فى الذاكرة، فهذه امرأة عاقر اعترتها هزة الأمومة عندما رأت وتعلقت طفلا يصحب أباه فى سفر، فتمثلت فيه أبناءها الوهميين الذين تمنى إهمالهم:

ما اسم المحروس ؟ أجب يا ابني	"نعمان"، كجد الأجداد
عيناه كعينى "عائشة"	خداه، كخدى "عباد"
فمه يفتتر كشنفر "لى"	زنداه، كزندى "حماد" ^(٣)

فقد نسبت الطفل بدءا للأصل الذى افتقده صغارها وهو "الجد"، إذا تذكرنا أن من حالات العقم الوراثة، ثم رأت فى الدلفل ما طغى على الشكل المتوهم فى خيالها، فاقسمته على الأربعة، فترقى من مجرد شبه إلى "أصل" تنوق إلى مثله، وهذه طبيعة الأنثى أما أو عقيما، ويلون البردوني صورة التفاؤل عند الأم بذكر الأسماء، التى توحى بأن الأبناء فى انتظارها فى البيت.

وللشاعر من هذا التشبيه الحسى، ما وقع فيه تحت وطأة غضبه، فجاء التشبيه شديد الحسية والجمود، بهدف التحقير والتوبيخ، الذى انصب على مسئول البلدية فى صنعاء، لما رأى إزالة

(١) د. عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، ط٦، ص ٢٤٦، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٧٥م.

(٢) الصورة الشعرية: ترجمة أحمد نصيف الجنابى وآخرين، ص ٤١.

(٣) دام فى رحلة ١٩٦٧م، مدينة الغد.

بعض المنازل لعدم صلاحيتها، فاضطر لطرده سكانها، فقد شبه المستول والمطرودين بلا ذنب
"بالطين"، بل شبه المساكين دون إرادته بالمهملات التي تكس:

وكنستهم تحت النهار كطينة نجر طينه^(١)

✽ **والصورة الثانية من التشبيه** : تشبيه طرف مادي محسوس بآخر تجريدي، وأغلب ما يكون
ذلك عندما يوحى الشاعر بحتمية الأوضاع الرديئة، واستحالة دفعها، مما يثير في الإنسان رغبة
التمرد مع غريزة مسيطرة الحياة المادية، والتجريد يناسب تلك الحتمية، فهو وإن كان يلترك، فمن
المتحيل أن يتفاعل الشاعر معه، فيصور البردوني هذه المعاني في قصيدته "لص تحت الأمطار
١٩٧٣ م"^(٢)، حيث يترصده تحول الإنسان "للص" في عالمه المادي المجبر عليه، إنه يشبه "دربه"
المادي، ويشبه "أمسيته" الكثية، وكلاهما: الدرب والأمية، سيخوضهما حتما:

حسناً كف المطر الهامى ويدأت كـبدري أنعمفن
وأخذت كأمسيتى أهـمى أترمد ، أدمى ، أنمجن

✽ **والصورة الثالثة من التشبيه**: التشبيه المركب، حيث يشبه صورة بصورة، التماسا لدفع ما
بينهما يفيض عليه بعاطفته، ويرعى ميلاده بخياله، "فالصورة المفردة قد تظل ناقصة ما لم تقرن إلى
صورة أخرى، وأن الصورة النهائية ليست في إحدهما أو في مجموعهما، بل في شيء ثالث،
يتولد بينهما"^(٣)، هذا الشيء الثالث، هو الصورة المثالية التي تخلق في ذهن الشاعر عند اضطراب
التجربة، ووافقت الصورة الأسلوبية المكتوبة، فالبردوني في قصيدته المطولة "مآثم وأعراس،
١٩٦٣ م" يقف أمام اليمن في فترة انتقاله السريعة من حكم الأئمة المظلم إلى إشراق عهد الثورة
فيشبه العهد الماضي وصمت الشعب بالخيول العاديات تمضع اللجم:

والدجى يملك السكون ويعدو مثلما تملك الخيول الشكائم^(٤)

فيبدو أن الشاعر خرج بهذا التشبيه من ريق السياسة إلى ذاته وواقعه خلف العمى، فتشبيه
الظلم الإمامي ببهاء الخيول الجامحة لا يناسب الموقف، بل يناسب مطلبه النفسى في عدم الشكوى
من العمى، فالتشبيه يوحى بتملك الليل من الشاعر، وأن له في الليل الدائم حياة خاصة وراقية

(١) "سفاح العمران ١٩٦٧م، مدينة الغد".

(٢) ديوان: السفر إلى الأيام الخضر.

(٣) د. محمد حسن عيد الله: الصورة والبناء الشعرى، ص ٢٠، دار المعارف بالقاهرة.

(٤) "مآثم وأعراس ١٩٦٣م، في طريق الفجر".

كالخلم، تخرج فيها أفكاره، وتتحرك صور الحياة نقية، فالسكون الذى يؤله من العمى، غدا فيه صوتا يشع بالتمرد والرضا فى آن معا، كصوت احتكاك اللجام بأسنان الخيل، فقد حول الشاعر الليل إلى حركة عنيفة فى الضوء، وحول السكون المحزن إلى صوت أثير بصور خلجات النفس، وبذلك استطاع أن يولد بين طرفى التشبيه المتناقضين طرفا حبيبا لديه، يلح على الميلاد لأنه ممزوج بعاطفته الخاصة، التى أفاضت على أجزاء صورة التشبيه.

وقد يخفق البردوني فى هذا التشبيه المركب، عندما يتجاوز وجدانه، ويتعثر خياله فى ترهات المدح الذى لا يجيده، كقوله مادحا .. "البدر" ولى العهد فى زمن الأئمة:

ونجاذبتك مضايها وسهولها شغفاً كما جذب الفقير الدرهما^(١)

وفى القصيدة ذاتها يكرر أداة التشبيه "كان" سبع مرات بين صور تشبيهية مركبة، ويكرر "كما" أربع مرات، وقلما وجد عنده تشبيه ضعيف كالتشبيه السابق.

جـ الاستفهام :

* يرتبط الاستفهام بثورة العقل بحثا عن الحقيقة الكامنة خلف حركة الحياة فى هذا الوجود، لأنه الأسلوب الذى يصاحب الإنسان فى تأملاته الكونية العميقة، وينوب عن الإنسان فى فرض نفسه، لسبر أغوار النفس الإنسانية، ولتفسير ظواهر الكون والطبيعة وعلاقات الناس، وتمايز البعض دون البعض، ومفهوم أسلوب الاستفهام من هذا المنطلق، استطاع شاعرنا أن يوظفه فى شعره، ففى قصيدته "سيرة للأيام ١٩٦٨ م" استخدم الاستفهام ثلاثين مرة، خلال أربعة وثلاثين بيتا، وكلها أسئلة تخترق طبيعة الأشياء، بحثا عن الأصول والأسباب، يستهلها الشاعر فى أسلوب الحوار مع صديق، بالسؤال عن الضحى، أهو ضحى الأمس، وهل ترتديه العشايا "الوقت من غروب الشمس إلى العتمة"^(٢) لتعود نهارا؟ ورغم ظلمة العشايا فإنها صبح الكفيف الذى يرى فى الظلام بضعف شديد، وهل يعرف الكفيف سر العمى أو الإبصار؟:

يا صديقى.. الحنين .. من أين تدرى؟ كيف عاد الضحى ؟ وأين توارى ؟
أترأه نهـار أمس المولى ؟ عاد أشهى صبا ، وأسخر انهمارا ؟
هل رماد الضحى يحول رداء للعشايا ، لكى يعود نهارا ؟

(١) الربيع والشعر ١٩٥٥م، من أرض بلقيس.

(٢) المعجم الوسيط: ص ٦٢٥.

العشايا صبح كفيف بدلى شوقه من رماد عينيه نارا
يا صديقى .. وهل تعى كيف أغفى جمر أجفانه ؟ وكيف أنارا ؟ (١)

وعلى ذلك القصيدة، عن إزالة الشمس والريبع والحقول والرياح وثبات الكون رغم تغيراته، وضعف الإنسان، ويرى البردوني أن هذه الأسئلة تندفع من فطرة الإنسان المستتيرة، فهي دليل التفكير والمغامرة، تركض خلف كل إدراك:

كيف نغضى ؟ وللسؤالات ركض تحت أهدابنا ، يخوض الغمارا ؟

* ويوظف أسلوب الاستفهام لإثارة التنبيه وإحداث عنصر المباغته فى التصوير، وذلك من خلال غرابة السؤال، أو عدم توقع الإجابة، وقد تحقق التنبيه والمباغته فى بناء الأسلوب القصصى، وفى استدعائه للشخصية التراثية، ففي قصيدته "ذهول الدهول ١٩٦٤ م" (٢) يصور فى بناء قصصى ذكريات جارة حسناء فى خيال شاب عاطفى، يللم حديثه النفسى بعد رؤية بيتها ظللا مهجورا، وهذا المونولوج الداخلى "يستدعيه بالاستفهام، الذى يتيح له استدعاء المواقف التى استأثرت به دون أن تجرهُ الذكرى إلى خوض التفاصيل التى قد تستقطب طاقته التصويرية، فالاستفهام هنا أداته إلى التركيز، بالإضافة إلى كونه عنصر تنبيه فى المونولوج الداخلى، يضىء تلك المواقف، والشاعر عندما هم باستدعاء ذكرى جارته الحسنة، كان فى حاجة إلى استدعاء الحكاية التى توارت قليلا فى حكايات الحياة الكثيرة، فيستخدم أيضا الاستفهام:

وكيف ؟ ينسل إليها إذا ثئاب الباب ، وأومى الدخول
ماذا ؟ إذا لاح له فجأة وأنكرته ، واحتمت بالافول

لقد وظف البردوني الاستفهام فى هذه القصيدة أربع عشرة مرة، خلال أربعة وثلاثين بيتا، وهذه منها، حيث تتعدد معانى الاستفهام عند استدعاء مواقفه المؤثرة مع جارته الحسنة بين الإيحاء بالرغبة العنيفة ووصف الجمال الحسى :

لكن ، أتدرى أن أشواقه كما تكب العاصفات السيول ؟
ألا ترى أن اختلاجاته أمامها شهق الحريق الأكلول ؟
من ذا ؟ وإذا لاح رماء إلى شموخ نهديها الخيال العجول

(١) سيرة لأيام ١٩٦٨م، مدينة الغد.

(٢) ديوان: زمان بلا نوعية.

كيف يناجيها ؟ ألا تنطوى
 ماذا يلاقى ؟ شعلة بضة
 من الصبا والكبرياء الملول
 يرسو ؟ وفي أى اخضرار يجول ؟
 فما الذى يغوى ؟ وماذا يهول ؟ (١)

* وقد استدعى بالاستفهام الشخصيات التراثية، عندما يترقى بشعره المصور قمة معنوية ترتبط بمذخور تلك الشخصيات، فالاستفهام هنا يحقق مفاجأة تعمق الصورة بعد إدراك ارتباطها بالشخصية المستدعاة، ففي قصيدته "مكتبيون والبطل والشاهد ١٩٧٧م" (٢)، يصور تبعات الحكومات الفاسدة، حيث تولى المناصب الهامة لانتهازين يتلونون بكل وجه ممكن تحقيقاً لمكاسب خاصة من أفراد الشعب، وليحاكى هذه الحالة المتردية وانعكاسها فى نفسه، يخلط بين الأساليب المختلفة: كالتقرير والأمر والنداء والاستفهام:

يشتهى المسئول وجهين معاً :
 اشتهى عشرين ، عندى واحد
 وجه شيطان ووجهاً من ضراعه
 كرر الموجود فى دار الطباعة
 (سيف) ما يلهيك ؟ انطق مرة
 أزمة فى البيت ؟ أبيات مضاعه (٣)

ففى البيت الثانى جاء الأمر "كرر" لإثارة الضحك بقصد السخرية والتخفيف من حدة الموقف، فالأسلوب محاكاة تصويرية أشبه ما تكون "بنكتة" أو صورة كاريكاتورية مبتدعة، تتفق فى ذهن الإنسان بداهة عند الضغط النفسى، ويأتى الاستفهام بشخصية "سيف بن ذى يزن" من الموروث الفولكلورى، ليربط بين تشكل المسئولين بأوجه مختلفة وظلمهم للشعب الفقير، فسيف هو الذى يتشكل فى أوجه كثيرة، ولكنها موحدة وعادلة وتقيم الحق، لترفع الظلم عن الناس، فسيف فى سيرته الشعبية: ملك عظيم، ومقاتل شرس ، وساحر، وتاجر، وتابع للجان، وطبيب، وحكيم، وفيلسوف، وعاشق معذب (٤)، وغيرها من الشخصيات الكثيرة التى تستقطب عاطفة الناس، فهذا الاستدعاء العابر للشخصية التراثية، جاء بأسلوب الاستفهام، وليزيد الشاعر من قدرة الاستفهام

(١) 'ذهول الدهول' ١٩٦٤م، 'مدينة الغد' .

(٢) ديوان: زمان بلا نوعية.

(٣) نفسها.

(٤) انظر: سيرة فارس اليمن «الملك سيف بن ذى يزن» دار الكتب الشعبية، بيروت. (كتاب متعدد القصص والحرفات والحكايا الشعبية عن الملك سيف، جمعها دار الكتب الشعبية بلبان).

يكبره بأسلوب عفوى يتغاضى عن الزمان والمكان، ويسأل عن صمت سيف، ويرد الصمت إلى "أزمة فى البيت"، فالاستفهام هنا حقق عنصر المفاجأة والتشويق، كما ربط بين الموقف الشعرى والشخصية التراثية فى لمحات خاطفة، عمقت الصورة وكثفت أبعادها.

* وللبردونى استخدام شاذ لأسلوب الاستفهام، حيث يجعل أدوات الاستفهام وأسماء رموزاً لأسئلة يستنكر إجاباتها، كقوله:

أمن غير من ؟ وإلى غير أين ؟ تبسدت بدون لماذا وهل ؟ (١)

فمن الثانية وأين ولماذا وهل، رموز أسئلة تستنكر حرب أكتوبر ١٩٧٣ م، باعتبارها فى رأيه طريقاً فردياً رسم لبعض الدول للخروج والعزلة عن جسم الأمة العربية، حيث تعتبر القصيدة هجاء سياسياً للرئيس السادات ومسلكه السياسى، فالشاعر يجعل الاستفهام هنا أساس الحدث، فقبل خوض الحرب أو السلام، ينشأ السؤال عن البداية والنهاية.

* وقد يوجه الاستفهام للظرف، إمعاناً فى تصوير حالة الفراغ التى تدفعه إلى الكآبة والضجر من الناس، فيقيم علاقة نفسية مع المكان:

ماذا أقول يا هنا ؟ وما الذى أعمله ؟

ماذا ؟ ومثلى ميت هذا الذى أسأله (٢)

* ويستخدم الاستفهام للتحقير فى قوله:

من أنت ؟ شئء عن بنى الإنسان مقطوع القرينه (٣)

* كما استخدمه لمحاكاة الحديث الجارى فى الحوار:

كيف العيال ؟ وأين أختى ؟ عند عمتها "كرامه" (٤)

(١) «سباعية الغشيان الرابع ١٩٧٧ م، زمان بلا نوعية».

(٢) «فراغ ١٩٧٥ م، وجوه دخانية ..»

(٣) «سفاح العمران ١٩٦٧ م، مدينة الغد».

(٤) «بين أختين ١٩٦٨ م، مدينة».

٤- مآخذ الأسلوب:

تندرج المآخذ الأسلوبية عند البردوني تحت شكلين أسلوبيين، يتنقى معهما تلقائية التصوير والصدق الفني المعبر، وهما: التعقيد والمبالغة.

أ- التعقيد :

وقد يلجأ إليه البردوني "استجابة لضرورة التعبير عن الرؤية الشعرية الحديثة .. التي أصبحت نسيجاً شعورياً متشابك الخيوط، محتاج إلى بناء فني في مثل تشابكها وتعقدها، ليستطيع تجسيد أبعادها المختلفة"^(١)، كما يعتمد الشاعر إلى التعقيد الأسلوبى، حفاظاً على المعنى الذى استثاره، والتماساً لكماله، فقد تولد الصور معقدة، لتجتر ألفاظاً وتعابير من جنسها، "والمسألة فى صميمها أكبر من الألفاظ، وأوسع من التعبير، لأنّ ينباع الطليقة، تحبسها الطرائق التقليدية للشعر العربى فى التعبير"^(٢)، وخضوع الشاعر لتلك التقاليد دون الترقى الممكن بها، فيقف الشعر المعقد دون الانسيابية وعفوية الإحساس باللغة، لا يبلغ "معنى العالم الذى لا يصل إليه إلا لغة الشعر"^(٣)، ولغة الشعر لغة العاطفة "تعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه، وفى لغة هى صور"^(٤)، تنساب إلى الخيال المتلقى موحية مكثفة.

فعندما يقف الشاعر أمام فكرة "فناء الفرد من أجل مجتمع الوطن"، وهى فكرة قوية، يتأهب ليربط بين الحب والتضحية، فيستخدم بعض خصائصه اللغوية والأسلوبية : كاستخدام المصدر والتكرار والمطابقة وخلط الخبرى بالإنشائي، وهذا التزامم فى الخصائص يدل على اهتمامه الشديد بفكرته، ولكنه وقع تحت إغراء استدعاءات خصائصه، فجاءت الفكرة فى أسلوب غامض معقد:

قَتَلِي حُبّاً لِلْكَحْلَى حُدًى ، أَلْزَمْنِي حُدًى
كَيْ يَحْيَا فَرْدِي جَمْعاً لَا يَفْنَى ، أَفْنَى وَحْدِي^(٥)

ويتعمد خيال الشاعر فى التعبير عن حالة التردد المتوتر التى تتاب الإنسان عند حيرته بين البقاء

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ص ٢٤.

(٢) الأستاذ . سيد قطب : كتب وشخصيات، ط، ص ٥٧، دار الشروق

(٣) د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص ١٣٩.

(٤) النقد الأدبى الحديث: ص ٣٧٨.

(٥) اللقائلة حباً ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية ٥.

فى الوطن والاغتراب عنه للرزق، فيشخص حالة الاغتراب طرفا فى حوار، تسأله عن وطنه الذى سيهجره، فيتفعل بالرفض، ولكى يصور الموقف، خلط الاستفهام والنفى والتقريب والتمنى، واستخدم جملة الاستفهام كالا سم المفرد، وأضاف الظرف للظرف:

من أين ؟ لا .. أرجوك لا تسلى تدرين .. وجهه الريح عنوانى
لو كان لى من أين قبل هنا قدرت أن التيه أنسانى (١)

إنه يترفع عن ذكر وطنه المهجور، ويتمنى لو نسى نفسه قبل التطق به، مهابة وكرامة له.
ولكى يحافظ على أبعاد الصورة الزمنية، يستخدم أيضا بعض خصائصه الأسلوبية التى تجره بكثرتها إلى التعقيد: كالتكرار والمطابقة، وذلك فى رسالته لعيد الثورة اليمنية العاشر:

ستراننا غير من كنا كما سوف تبدو غير من كنا رأينا (٢)

ب- المبالغة :

والمبالغة عند البردوني، من تبعات الإفراط فى محاكاة الموقف الشعري، جنوحا إلى تحقيق ضالة معنوية تنسب فى ذهن المتلقى من تسجيل الواقع ورصد شعرا، فالمحاكاة هنا تقتضى التقرير، فيخلو البناء الأسلوبى من الصور، وتتجدد اللغة من الإيحاء، فهو "لم يستجب فى شعره إلى حافز قوى من شعور إنسانى وعاطفة جياشة وخيال قوى، بل سعى وراء مهارة لفظية" (٣)، تبدى براعته فى تصوير ورصد ما لا يصور أو يرصد، بتحويل الشتات النثرى إلى شعر ذى إيقاع وقافية، ينساب فى سلاسة، ومن ذلك محاكاته "الدياجات الرسمية" التى تبدأ بها اجتماعات المسئولين العرب، بقصد إثارة السخرية:

إننا بعمون الله نرسم ما يلى : عن ما مضى بعدى ، وقبل تشرفى
النقطة العشرون تصبح رابعاً الخمس بعد العشر أمر موقفي
ويتم من تأريخ : هذا نشره تذييل أوله بحمد مصحفى (٤)

وإضافة إلى المبالغة للسخرية، فقد جعل المحاكاة تنطق بجهل المسئولين الذين لا يجيدون مجرد

(١) فى الشاطئ الثانى ١٩٧٤م، السفر إلى الأيام الخضر.

(٢) لافتة على طريق العيد العاشر لثورة سبتمبر، ٢٦ سبتمبر ١٩٧٢م، لعينى أم بليق.

(٣) النقد الأدبى الحديث: ص ٣٩٠.

(٤) من فكريات وصيف متحول ١٩٧٧م، زمان بلا نوعية.

التكرار لجمل محفوظة "ما مضى بعدى ، أمر موقفى ، تأريخ هذا نشره ، ومثل هذه التجارب - عادة - دون التجارب الجدية الرصينة التى تبين عن جلال الفكر الإنسانى وعمقه"^(١).

وكذلك محاكاته بطريقة الجواب، ليبت المتنّى فى مستهل قصيدته بمدح بها سيف الدولة:

أجاب دمعى، وما الداعى سوى طلل دعا فلباه ، قبل الركب والإبل^(٢)

إذ يقول البردؤنى:

فيا "أحمد بن الحسين" انهمر سوى الدمع ، ناداك غير الطلل^(٣)

فإيراده اسم المتنّى كاملاً منادى أو عز بالخواء، والإخفاق فى استلهاام الشخصية العظيمة لتجربته، وذلك "لوقوفة عند الرصد الخارجى للواقع دون التظليل الذى يعدى بالشعور ولا يطفئه، مما أدى إلى تسطيح القصيدة وإهدار قيمتها التصويرية"^(٤)، وكذلك لاندفاع الشاعر فى غضبه، مما يجتره أحيانا كثيرة إلى نتيجة الغضب المنطقية، السباب والشتم، حيث تحفل القصيدة بالكثير من ذلك. وقد تأتى المبالغة من تجاوز الشاعر حدود الأسلوب الذى انتهجه فى قصيدته، كتجاوزه الحوار مثلاً فى قصيدته "ساعة نقاش مع طالبة العنوان ١٩٧٢ م"^(٥)، فالحوار يستقطب الدفقة الشعرية، ويحيلها إلى عالم فكرى متزن، مشبع بوسائل الإيحاء الهادئة والهادقة معاً، ولكن شاعرنا يتغلب عليه طوفان الذهن الحاد، فيتحول حواراه إلى شعارات جافة وخطابية مباشرة:

فلتسلم فلسفة الأيدى ولتسقط فلسفة الأذهان
كل الأوراق بما حملت تشنق إلى ألفى طوفان

ومن محاكاته ورصده "لثرثرات محموم ١٩٧٤ م"^(٦)، على فراشه، التماساً للصدق، فكانه طبيب نفسانى يسجل ما يسمع بقصد التحليل، فيعمد إلى الأفعال المضارعة المتراعة:

كان يحكى ، ييكى ، يجيب ، ينادى بدعى ، يشتكى ، يصفى ، يعادى



(١) النقد الأدبى الحديث: ص ٣٨٩

(٢) ديوان المتنّى: ص ٣٣٦.

(٣) «سبابة الغيثان الرابع ١٩٧٧ م، زمان بلا نوعية».

(٤) واقع القصيدة العربية: ص ٥٧.

(٥) ديوان: لعينى أم بلفيس.

(٦) ديوان: السفر إلى الأيام الخضراء.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية

(١) تقديم نظري:

أ - الصورة والنقد :

تكاد تستأثر الصورة الشعرية بأغلب اهتمامات الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، حتى غدت الوجه السحري الذي يحمل في ظلاله وتقاسيمه فلسفة مذاهب وتيارات الأدب عبر العصور المختلفة، فالصورة مجمع أحاميس الشعر ووجه انفعالاته وتوتره، وهى من أهم عوامل الحكم بخصوبة شعر أو بأصالة شاعر؛ لأنها مزيج نابض مكثف بمهاراته فى تشكيل اللغة الموحية والعبارات المختارة بوعى والإيقاع الموسيقى المتناغم فيهما، ويسدل الجو النفسى للشاعر على تلك الأنسجة وحده هى القصيدة، «وإن القصيدة الجيدة، هى بدورها صورة»^(١)، وإذا كانت الصورة قد حظيت فى النقد الحديث بتناول منهجى على أسس فلسفية وتحليلية ونقدية مختلفة، فإن «النقد العربى القديم لم يكن بمستوى الإبداع، فغفل عن الصورة، وجمد عند ألوان من الاستعارة، واهتم بإيجاد العلاقة الحسية، وأوجه الشبه بين المشبه والمشبّه به»^(٢)، ولذا فقد تناولت الدراسات الأدبية الحديثة الشعر الجاهلى والتراثى عامة بمنظور أدبى ونقدى حديث ؛ لمعالجة الهوة التى أحدثها النقد العربى القديم، كما تناولت أساليب النقد القديم بالتقويم حياً وبالتقريع أحياناً؛ لقيامها على الذوق الشخصى، والتزام الأخلاق العامة والمثاليات فى المعانى الشعرية، وسلامة الجملة الشعرية نحوياً، وما دون ذلك فقد هوى تحت معاول هدمهم.^(٣)

ودراستنا للصورة الشعرية عند البردؤنى شاعر اليمن، قد خضعت لمفهوم النقد الحديث، بمقوماته وأساليبه، فهى كائن حى، يتخلق تدريجياً من انصهار اللغة فى التركيب فى الموسيقى، وكلها أدوات هلامية تخضع لتشكيل الخيال الخصب الخلاق، يصوغها وحدة لغوية ونفسية، حتى

(١) د. محمد حسن عبدالله : الصورة والبناء الشعرى ص ٨ ، مكتبة الدراسات الأدبية ٨٣ ، دار المعارف بمصر ١٩٨١ م.

(٢) د. الطاهر أحمد مكى : الشعر العربى المعاصر ص ٨٢، الطبعة الثالثة، دار المعارف ١٩٨٦ م.

(٣) د. الطاهر أحمد مكى : امرؤ القيس، حياته وشعره ص ٢٤٢ وما بعدها، الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٧٩ م.
وفى الكتاب نقد ومعالجات للنقد القديم، وانظر: فى النقد والأدب لإيليا الحاوى، الطبعة الرابعة: بيروت ١٩٧٩ م.

تذوب الفوارق بين هذه الأدوات فى سيطرة الإيقاع الواعى، وتلك الوحدة الأثيرة، وحدة كونية، لأن الرافد الإنسانى واحد رغم ذاتية العلاقات فى تشكيل كل صورة، يتوحد ويتناغم مع الكائنات الحية والأشياء الجامدة لبث تجربته البشرية، التى تأتى انعكاساً لتلك الوحدة فى ذاته، فتتخلق عفوياً لغة تصويرية أشمل وأعم، يعيها البشر على اختلاف لغاتهم وبيئاتهم وأزمانهم تراثاً متراكماً، وكلما كانت الصورة أصيلة المنشأ الإبداعى، عميقة وخصبة، جريئة وتلقائية، دقيقة التأثير، كتب لها الخلود، ليجد الشاعر فيها نفسه الجديدة رغم تباعد الزمن، ومن هنا «فليس مجرد صدفة أن ترى فى الصورة الشعرية الحديثة أشكالاً ونبضات مشتقة من الأساطير»^(١) ونفى الأساطير، وتظل الصورة مقياساً لوعى الإنسان ووعى الأجيال فى التعبير عن عالمها، وليس مجرد صدفة أن نشتم فى شعر ما عبق شاعر قديم، أو نلمح مثلاً شعبياً لأمة مندثرة، أو خرافة قد استلهمها شاعر منذ آلاف السنين، «وكان الإنسان حتى فى فردية لا يزال يبحث عن الضمان العاطفى فى إحساسه بالانتماء إلى الجماعة»^(٢)، إذن فالصورة الشعرية «هى العقل الإنسانى الهادف لإيجاد صلة مع كل ما هو حى أو كان حياً»^(٣).

ب- الصورة والقصيدة :

للصورة فى القصيدة حضور كالروح فى الجسد، وإذا ما قورن تأثيرها فى القصيدة بالنسبة لتأثير اللبنة الأخرى، فإنها الحياة نفسها لتلك اللبنة، وإنها وحدة التخلق المبدعة التى تنبعث معها ومنها الأفكار والمعانى والأساليب والإيقاع واللغة، ولا عجب إذن من ارتقاء الصورة عن المقارنة بالمعانى، «فليس المعنى هو المهم، إنما هو المخلوق الأدمى الذى نحس ديب انفعالاته ووسوسة وجداناته، وليست الفكرة التى تحويها المقطوعة هى المهمة، وإنما هى الصورة المترتبة بين الظلال الشفيفة»^(٤)، بل كانت الصورة عند كثير من النقاد والشعراء المرادف المثالى للقصيدة، لأن «الصورة ثابتة فى كل القصائد، والاتجاهات تأتى وتذهب، والأسلوب يتغير، كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز باق كمبدأ الحياة فى القصيدة،

(١) سبيل دى لويس: الصورة الشعرية ص ٣٧. ترجمة د. أحمد نصيف الجنايى، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق ١٩٨٢ م.

(٢) نفسه: ص ٣٧.

(٣) نفسه ص ٤٠.

(٤) سيد قطب: كتب وشخصيات ص ٥١، الطبعة الثانية، دار الشروق بالقاهرة ١٩٨١ م.

وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر^(١).

إن الصورة قوة غامضة، تتولد عفويًا في خاطر المبدع حتى تضيق به، فتنفجر زهورًا ندية في لحظة المكاشفة الداخلية أو اللا وعى، فإذا أفاق الشاعر احتوته نقاء وعطراً، واحتواها مشدبًا يضاف عليها لمسات الإيحاء ونبضات ذاته، «فالشاعر لا يستطيع أن يكون دقيقًا تجاه الأشياء ما لم يكن دقيقًا في المشاعر التي تربطه بها، إنها الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء، ثم بين الأشياء والمشاعر، تلك الحاجة التي تدفعنا للاستعارة»^(٢).

والصورة في عالم البردوني الشعرى أنسجة حسية وتجريدية حية، تتقرى الأشياء والأحياء، تعويضًا عن فقدان البصر، فهو يرى بالصورة، ويحس بها ويسمع ويتكلم، ويفرح بها ويتألم، فخياله التصويرى مكتمل وأمين على نفسه، ويسعفه معجمه وخصائص أسلوبه وثقافته وخبرته الفنية، حتى أكاد أقول، إن البردوني ظاهرة فنية نادرة في تاريخ الشعر، برع فيما برع فيه القدماء، ونهل من معينهم فأحال التراث غيًا يطوى يابسة الشعر المعاصر، ورغم طغيان محاولات تحديث الشعر، كالشعر الحر وغيره، والتي يتحرر فيها الشاعر من رتابة الأوزان وقيد القالب التراثي وقوالب الأساليب واللغة، للانطلاق بالخيال عن معوقات التصوير الشفيف الصادق، فإن البردوني لم يحاول ليقينه أن الجديد ينبثق من روح التراث ووحه داخل إطاره الخالد، وكانت الصورة أول ما برز فيها التجديد، مع التزامه بالتصريح ووحدة الوزن والقافية، فصورة البردوني أصيلة خالدة بخلود الشعر، لها موجات تخترق الذهن وتستقر في الذاكرة، لتفرده وحدائه «وإن الصورة بحد ذاتها هي سمو وحياة القصيدة»^(٣)، وذلك الالتزام يدفعنا إلى إلقاء ضوء على طبيعته.

ج- الصورة والالتزام :

كان على البردوني خلال أربعين سنة أو يزيد في عالم الشعر، أن يبدع فيما ألزم نفسه به، والالتزام عنده سلك اتجاهين، الأول : الالتزام بالصورة كما ارتادها الشعراء الخالدون، من حيث التقيد بالخلق التصويرى في إطار الإيقاع الموسيقى الريب والهادر معاً، رغم تقيد ذلك الخلق أيضاً بخياله لا مشاهداته، ومعينه ثقافته سماعاً وحفظاً، ولم يكن عماء عائقاً عن حرية التعبير

(١) الصورة الشعرية ص ٢٠.

(٢) نفسه ص ٢٩.

(٣) نفسه ص ٢٠.

بكل وسائله المتاحة، رغم سواد الرؤية و سرمدية الليل، بل كان خياله التصويرى خصبا نقيًا، يفيض بنبض الحياة و الكائنات فى ذاته. والاتجاه الثانى للالتزام : الالتزام بالقضايا الوطنية التى سخر لها شعره و صورته، يتنافح عن وطنه، و ينقد الحاكمين، أو ينير لهم دربهم السياسى فى غفلتهم عن المصالح الوطنية، أو تصبح الصورة نفسها ثورة عليهم، و يساند الأمراء و الثورة أو ينقلب عليهم و الثورة، ولا يفقد الأمل فى تعبيد الطريق أمامها من جديد كأنها لم تقم، فتولدت فى تصويره فلسفات الحياة و الموت، واجتر من خياله تاريخ العالم القديم، نشوء حضارة و زوال أخرى، و ارتقاء دولة على أنقاض أختها، و الإنسان فى كل ذلك هو أداة الحياة و أداة الموت، وهو الرامى و القوس و السهم المسموم و القاتل، وهو أيضا القبر و الذكرى و الندم و الأمل.

إن البردوني فى تصويره شاعر نفسه و وطنه و تراثه، و شاعر الإنسان اليمنى و العرب، و شاعر الإنسانية، فنراه تستغرقه اضطرابات الضمير و خفقات القلب أمام فجأة الحدث و طغيان الغريزة، و أمام ضعفه البشرى و اختلاج المشاعر.

(٢) خصائص الصورة:

تتصف الصورة فى شعر البردوني بعدة خصائص تميزها و تميز شعره عامة عن النتاج الشعرى المعاصر، وإن أهم ما يرقى بالحدائث التصويرية، أنها كاملة فى إطار الالتزام الذى أشرت إليه فى التقديم، و من خلال إدراكنا للالتزام، نحدد أهم خصائص الصورة.

١- استخدام الألوان :

يعتمد شاعرنا على الألوان بصفة أساسية فى تشكيل صورته، و استخدامه للون ليس نابعا من تعويض آفة العمى، أو مداراتها، بل من مدركاته الطبيعية كشاعر واسع الأفق، و من ثقافته و إحساساته، و دقة شفافيته مع الكلمة، و أسماء الألوان كلمات، و ليست مجرد كلمات ميتة الإيحاء و الدلالة كما تصورها بعض الكتاب فى تصورهم لاستخدامات اللون عند الدكتور طه حسين^(١)، و الأديب غير الشاعر الذى يحلق باللاوعى فى اللا حدود، فيصف البردوني النيل بالزرقة، و وصفه نتاج تفكير و إدراك للطبيعة، فالزرقة من انعكاس لون السماء على صفحته :

(١) من تحليل الدكتور: كمال الملاخ، انظر: يوميات يمانية فى الأدب و الفن ص ١٨ للدكتور عبد العزيز المقالح، دار العودة، بيروت.

فتلحظُ خلف امتداد السنين على زرقة "التيل" وعداً صبي^(١)

والوعد الصبي الذي يتفاعل به الشاعر هو الزعيم جمال عبد الناصر، لوقوفه إلى جانب الشعب اليمني في سبيل تحرره من التخلف الإمامي الحاكم، ويلتزم مع استخدام اللون بذلك الصفاء، حالة الشاعر النفسية.

ويتفاعل أيضاً باللون، فيردفه وصفاً للميلاد اليمني الذي يرتقه الشاعر في تضحيات الشعب اليمني :

كالشمش مانت واقفةً لتعدّ الميلاد الأخضر^(٢)

وتدافع في صورته الألوان وإحياءاتها، كالنهار والثلج والرماد والشفق، تعبيراً عن مولد الحرية اليمنية المرتقبة بعد تضحيات اليمن في سبيلها، ويتحول اللون من حمرة الشفق الدامي رمز التضحية إلى نور الفجر رمز الثورة :

ينبى عن مولدها الآتى	شفقٌ دام فجراً أشقر
مبعادٌ كالثلج الغافي	وطبوفٌ كالطر الأحمر
ورماد نهار صيفي	ودخانٌ، كالحلم الأسمر ^(٣)

ومن طبيعة مدركاته للون أن يهيم الغيث من الغمام الأسود، وليس من الأصفر :

لأن بقلبك صومَ الحَقولِ تغنى لتسود صفراً الغمام^(٤)

ويتحول اللون من مجرد وصف الأشياء الطبيعية بلونها الحقيقي إلى تلوين الحالة النفسية التي تطفو على صاحبها، كتأثير "القات" .. وهو مخدر يتعاطاه كثير من اليمنيين - في مدمنيه :

من خُضرةِ القاتِ في عينيه أسئلةٌ صفراً تبوحُ كعمودٍ نصفٍ متقد^(٥)

فالقات أوراق نباتية خضراء، من تأثير تعاطيها تجد الإنسان هزلاً أصفر العينين أسود الفم والأسنان، هائماً بمزاجه ومجالس القات التي تعد للإدمان الجماعي.

(١) قصيدة 'يوم المفاجأة' ١٩٦٤ من ديوان "في طريق الفجر".

(٢) صنعاء والموت والميلاد ١٩٧٠ - لعيني أم بلقيس.

(٣) نفسها .

(٤) 'زامر القفر العامر' ١٩٧٦ ديوان "وجوه دخانية في مرايا الليل".

(٥) 'غريبان' ١٩٧٤ - ديوان "السفر إلى الأيام الخضراء".

ويكثر البردوني من تلوين المعاني، كما أكثر من تلوين الأشياء الحقيقية والهيثة، ففي انتظاره لليمن المثالي، يلون اللفة والإثارة للتجسيم :

ولألحانه شِفاهُ صَبَايا وعيونٌ تخضَّرَ فيها الإثارة^(١)

ويجسد الشباب باللون، ويوحى إلى الموت بلون آخر، انفعالا مع الثورة التي شخصها شهيدة على أحرار اليوم الذين تنصلوا من الثورية، ولكنهم بعودة روحها عادوا إليها، إحياء بتحول الزمن وتغير مفهوم الحياة من جيل لآخر، وقد حمل اللونين ذلك المعنى :

رجعتُ، فانتثي اصفرارُ التواييتِ إلى خضرةِ الشَّبابِ الوريثِ^(٢)

وأشد ما تكون عبقرية التلوين عندما يلون "الهاجس" وهو لمحة الخاطر وحس العقل العابر:

ها هنا عندى غريباتُ العوادي عندكُ الإنصافُ والهجسُ الرمادي^(٣)

"فالهاجس" لا لون له ولا هيثة، ولكنه حقيقة تأخذ في العقل مكانا، ويضطرب الشاعر لو وصفه بغير هذا اللون، لأنه خليط الأبيض والأسود، والهاجس: "ما يهجس في الضمائر، وما يخطر بها ويدور فيها من الأحاديث والأفكار"^(٤) في غموض الذهن وعدم اكتمال صورة التعبير، فبين اللون الرمادي والهاجس وحدة الخلط والمداواة، فاللون الرمادي يخفى لونين الأبيض والأسود، والهاجس يخفيه التعبير، ويزيد الصورة تكثيفا، أن الهجس يعتمل في ضمير الصديق الميت في قبره.

ويبدع كذلك عندما يلون المعنى الأنثوي، فالزوجة في انتظار فقيدها، ترسمه طيفا وموعدا آتيا، وهو مغرم بإشراك اللون الأخضر في كل تفاؤل :

ورجعتَ أنتَ، توقَّعا للممته من نبضِ طيفِكِ واخضرارِ مواعدي^(٥)

تلك أمثلة على استخدام اللون عند البردوني، في تلوين الأشياء الحقيقية أو الهيئة النفسية التي تغمر صاحبها بوحى لون معين، أو تلوين المعاني الجردة، وهو قد استخدم كل الألوان الأساسية، وأفرط في اللون الأخضر وما يوحى به، فجاء أسماء وأفعالا مصورة، واستخدم الأبيض والأحمر

(١) 'مدينة الغد' ١٩٦٧ ديوان 'مدينة الغد'.

(٢) 'الشهيدة' ١٩٦٥ - ديوان 'مدينة الغد'.

(٣) 'رسالة إلى صديق في قبره' ١٩٨٣ ديوان 'ترجمة رملية لأعراس الغبار'.

(٤) 'لسان العرب' ص ٤٦٢، دار المعارف بالقاهرة.

(٥) 'امرأة الفقيده' ١٩٦٤ ديوان 'مدينة الغد'.

والأسود والأصفر والأزرق والبني، وبعض الألوان غير الأساسية كالوردي والرمادي، وتوابع الأساسية، كالقرمزي من الأحمر، والأشقر من الأبيض، والأسمر من الأسود، وقد رأينا كيف استخدم بعض هذه الألوان لتشكيل صورته الشعرية، وهو استخدام طبيعي وشديد الدقة والشفافية، لا يعكس فقدًا للبصر أو شكوى من العمى، وهو نوع من تعالي البردوني فوق ذاته ليخلق إنسانًا سويًا.

✽ اللون وتراسل الحواس :

يتجاوب اللون - وهو من مدركات الرؤية - عند البردوني بمدركات الحس الأخرى؛ لتعميق أبعاد الصورة، والإيحاء بمدى تعدد انفعالاته إزاء الحدث الذهني أو النفسي أو الواقعي، وفي استخدامه للون في التراسل، يستدعي روايب نفسية بعيدة مازالت تفتلى داخله، فاللون يأتي وصفًا للتشديد - وهو من مدركات السمع - في مدحه «البدر» ولي العهد، كما يأتي نفس اللون وصفًا لهمسات «صنعاء»، ويأتي من مدركات حاسة الشم :

- وكأنه بقم الربيع نشيدة خضراء نقشها الصباح ونمنا (١)
- همساتها الخضر الرقاق أشف من ومض السراب (٢)
- كل شيء وشى بميلادك المو عود واشتم دفئه واخضراره (٣)

فاللون الأخضر أكثر الألوان خصوبة واستخدامًا عند الشاعر، ومنع تفاؤله وصفاء ذاكرته؛ لأنه من آخر الأشياء الجميلة التي ملأت عينه قبل سوادها في السادسة من عمره في قرينه الخضراء الصغيرة، ولذا فإن هذا اللون رمز لكل القيم الخالدة، وبراءة وصدق، يوحى بحالته النفسية العامة أكثر من دلالاته الوصفية الموضوعية، كما في الأبيات السابقة، ويستخدم اللون مضاعفًا لشيء من مدركات السمع :

- حين نادت إلى الصعود فتاة مثل أختي، بنية الصوت ربعة (٤)

(١) 'الربيع والشعر ١٩٥٥ - من أرض بلقيس.

(٢) عائد ١٩٦٣ - مدينة الغد.

(٣) مدينة الغد ١٩٦٧ - مدينة الغد.

(٤) 'شاعر ووطنه في طائرة ١٩٧٤ - 'السفر إلى الأيام الخضر.

فاللون البنى، وهو سمة وجوه غالبية أهل اليمن بدرجاته، غدا سمة لأصواتهم أيضاً؛ تكثيفاً لمعنى الأصالة فى الفتاة اليمنية المضيئة على طائرة، ومن ثم جعلها أخته التى تحمل الوطن كما يحمله فى رحلتهما عنه، ويستخدم اللون الوردى بتجاوبه لحاستى الشم والبصر، وكذلك اللمس مضاعفاً أيضاً لشيء من مدركات السمع، ليوحى بالعمق التاريخى لقضية اغتصاب السعودية بعض المناطق الشمالية بعد الحرب بينهما سنة ألف وتسعمائة وأربع وثلاثين، كما يوحى باستمرارية التفاعل مع الحدث والاستعداد لتغييره، من خلال استمرار إحساسه المتجدد، برائحة الأرض، وصوتها الحى، ورؤيتها:

فى حشاها منا بذور حبالى وجذور وردية النبض خصبه (١)

نلاحظ أن معظم استخدامات اللون فيما سبق مضافة أو وصف لشيء من مدركات السمع؛ لأنه بديل الرؤية المرهف، وكون الشاعر يعتمد على السمع فى تجاوبه مع الألوان، فإنه شديد الصدق الفنى والنفسى، وقد يهرب إحياء اللون من البردوني عند ضعفه أمام إغراء تجاوب عناصر الصورة، فتنازعه الألوان، كما نازعته فكرة الصورة، وذلك من محاولته تأصيل وتعظيم النصيحة التى يقدمها فلا يعيرها الوطن اهتمامه:

لأن حروفك عشبية كعينيك يا بنى الاهتمام
نزمر للسهل كى يشرب والسفع كى يخلع الاحتشام (٢)

فهو يريد وصف العينين باللون البنى، فخانه التجاوب بين اللونين، لون العشب الأخضر الذى جسد به الحروف - وهى من مدركات الصوت للمغنى أو الناصح - ولون العينين البنى كرمز لأصالة الناصح اليمنى، واللونان لا تناسق بينهما، بالإضافة إلى سطحية النداء والمضاف إليه «الاهتمام» الذى اجتراه حشواً لضبط القافية.

ب - التشخيص :

للتشخيص دور رفيع فى بناء الصورة عند الشاعر، فإلى كونه أداة سحرية فى يد خياله، فإنه من أهم خصائص صورته؛ لأنه البجال الذى يتضح فيه مدى ارتباطه بالأشياء والمعانى، ومدى الحاجة

(١) 'فى وجه الغزوة الثالثة ١٩٧٥' وجوه دخانية فى مرايا الليل'.

(٢) 'زامر القفر العامر ١٩٧٦' وجوه دخانية فى مرايا الليل'.

إلى اكتشاف علاقاتها الخفية وصلتها بنفسه، وإذا كانت "المهمة الأولى والأشد بساطة لدور الصورة الشعرية أن تجسد ماهو تجريدى، وأن تعطيه شكلاً حسيّاً" (١) فإن التشخيص هو سبيل الشاعر وعالمه الخصب إلى تلك المهمة.

وقد تشكل التشخيص فى صورة البردوني حسب استدعاء الأطراف المحسوسة :

يشخص البردوني الأشياء الجامدة ، فيث فيها الحياة؛ ليحيط نفسه بنضها حوله وفيه، تشاركه موقفه الشعرى وتجربته النفسية ، تندفق عذبة متلاحمة معه :

بَابٌ يَسْتَجْلِي ، زَاوِيَةٌ نُصْغِي ، مُنْعَطَفٌ كَالْمَكْمَنِ
قَنْدِيلٌ يَسْهُو كَالْقَفَائِي وَيَعْنِي ، كَفْيٌ يَنْفُطُنْ (٢)

فاستجلاء الخبر أو الحقيقة والإصغاء والسهو والإغفاء والوعى والغباء والفتنة ، كلها صفات وأفعال بشرية، أسندها الشاعر إلى الأشياء الجامدة كالباب والزاوية والقنديل ؛ لتشارك لص الليل تحت الأمطار استهجاناً للرديلة وأوکار الدعارة ، حتى الحفر أمام ذلك الوكر غدت "مومسات" تستلذ المال من الدعارة :

حُفَرٌ تَرْتِجُ رَوَادِفُهَا حِزْمٌ مِنْ قَشٍّ تَتَلَحَّنْ (٣)

وكثيراً ما يجتر التشخيص علاقات عميقة فى نفسه منذ صغره، توحى بالألم والانكسار تحت ضربات الليل المستديمة :

تَسْعَلُ الْأَشْيَاءُ كَالْأَطْفَالِ كَالْفُئْرَانِ تَزْحَفُ
وَهُوَ كَالشِّبَاكِ سَاءَ وَكَحَدِّ السَّيْفِ مُرْهَفٌ (٤)

فالصورة الأولى ذكريات الفقر والمرض اللذين ألقياه فى دياجير العمى فى صمت البيئة وتواضعها، فالأطفال لا يطول معالهم فى حضن مجتمع يرعاهم، بينما أوحى لنا الشاعر بشتات الصفة فيهم، إذ كانت الأشياء شبيهة بهم ، وزحف الفقر والمرض إليهم نذير شؤم على أجيال اليمن المتعاقبة، كما يرمز بذلك إلى تدمير حضارة سبأ ، بترك الفئران تنخر فى سد مأرب ..

(١) الدكتور: الطاهر أحمد مكي: الشعر العربى المعاصر ص ٨٣، الطبعة الثالثة، دار المعارف ١٩٨٦ م.

(٢) 'لص تحت الأمطار ١٩٧٣' السفر الى الأيام الخضر.

(٣) نفسه.

(٤) 'طيف ليلي ١٩٧٦' وجوه دخانية فى مرايا الليل.

والصورة الثانية لليل ، تشخيص يخلق مفارقة تصويرية ، فبينما مآثرنا الجميلة وأجيالنا القادمة فى انحطاط وتخريب مقصودين ، يتعاقب الليل ، رمز التخلف والجمود ، كالسيف لا يرحم ، كالشباك لا يعلم ، إهداراً لقيمة الإنسان وقيمة الزمن .

ويشخص الليل طرفاً فى صورة مزدوجة، تعبر عن الضياع العقلى والخمول السائد فى البناء الذاتى والعمل عند الإنسان اليمنى ، وذلك من امتداد فترة التخلف التى كانت قبل الثورة إلى ما بعد الثورة :

لِيسَتْ قَامَةُ الرِّيحِ جَسْبِيْنِي نَسَى اللّيلُ رِجْلَهُ فِى وَسَادِي (١)

فالريح والليل ، يجتزمان الإنسان اليمنى ، ما بين فعله بالطموحات التى تذروها الريح، والواقع الوضع الذى لا يشرق عليه نهار.

ومن تشخيص الجوامد، يتفاعل مع الجدران والأرصفة فى حوار وحركة ورمز، ويعتمد فى بث المفاجأة على أسلوبى الحذف والإضمار والتقديم والتأخير:

مَنْ أَيْنَ يَا جِدْرَانُ ؟ يَا خَبْرَةً تَزُوّقُ التَّمْوِيتَ وَالسَّفْسَفَ
مَنْ هَا هُنَا .. أَوْ مِنْ .. وَتَجْتَازُنَا مِنْ قَبْلِ أَنْ نَجْتَازَهَا الْأَرْصَفَ (٢)

لا يخفى كم هو معجب ، فيه الخصوبة والمفاجأة والجراءة التصويرية، فقد نقل أشياء منسية فى الحوار إلى بؤرة الشعور طرفاً لصورة كاملة من الجوامد المشخصة ، وقد شاع فى شعره كله استخدام الجوامد أطرافاً مشخصة فى صور عديدة؛ للتعبير عن أبعاد المادية المفرطة التى تحولت عقائده فى ضمير الناس والحكومات. (٣)

ويرتقى البردؤنى بالتشخيص إلى التشخيص الرمزي المعكوس ؛ هروباً من مباشرة التعبير، وتغطية للكلمات الشائعة فى الصورة ؛ لتكتسب دلالات إيحائية جديدة ، فيصور تجاهل الشعب اليمنى للاستعراض العسكرى ، الذى يضم أسلحة ومعدات حديثة تفخر بها الحكومة اليمنية :

(١) "تراثات محمود ١٩٧٤" السفر إلى الأيام الخضر .

(٢) "أمام المشرق الأخير ١٩٧٥" وجوه دخانية فى مرايا الليل .

(٣) انظر ديوانه "وجوه دخانية.." ومنه قصيدته: "الغار والمرأتى الباطنية ١٩٧٦" و"وجوه دخانية.." وكذلك بين الجدار وجدار ١٩٧٧ من ديوانه: "زمان بلا نوعية".

ماذا جرى ؟ لم يجزِ شيءٌ هنا صنعاءُ ، لا فرحى ولا آسَفَه
القاتُ ساءَ ، والمقاهى على أكوابها ، محنيةٌ عاكِفَه (١)

يقترح اللغة الدارجة أداةً للتشخيص فى البيت الثانى ، ويبنى بهما صورة مزدوجة الدلالة والإيحاء، فسهُو القات تشخيص ليمنى يتعاطاه ، وإيحاء الصورة تأثير القات المدمر للإنسان اليمنى ، يجعله تائهاً عن كل حركات التغيير التى تحتاج فيها الحومة إلى عون نفسى ومعنوى من الشعب ، وكذلك المقاهى التى غدت مأوى الرجال وناديتهم ومنتدى لهوهم وعزلتهم عن تطورات العالم الخارجى ومستحدثاته.

ج - التجسيم :

تتسم صورة البردُونى التى تعتمد على تجسيم المجردات بالعنف والحركة السريعة فى اختطاف المجرد، ودمجه طرفاً فى صور مفاجئة، تحمل طاقه عالية من الإيحاء الذى يدّوى فى الخيال بعد التقاطه طرفى الصورة؛ للبراعة فى بنائها بأسلوبه الأثير: المفارقة التصويرية ، والطباق ، بما يحملان من تناقض واصطدام يولدان شحنات هائلة من المعانى المكثفة، وهو فى تجسيمه للمجرد يلتبس مايختلج داخله من تلك المعانى المتمردة على الواقع ، كرفض الصمت أمام آفة العمى التى يوجدها المرض والفقر:

كيف نُغضِي ؟ وللسؤالات ركضٌ تحتَ أهلبائنا، يخوضُ القِمَارُ؟ (٢)

الصورة حركة عنيفة سريعة لا يدركها إلا هو ، توحى بالتمرد والانفجار فى خضوعه واستسلامه لواقع العمى ، ويتعالى فى أنفة وكبرياء على الموت فى تجسيمه له:

ليس ذا بدءَ التلاقى بالردى قد عشقناه ، وأضنانا وصال
وانتقى من دمتنا .. عَمَتَه واتخذنا وجهه النارى نعال
نعرفُ الموت الذى يعرفنا مسنًا قتلاً ، ودسنه قتال
وتقَحَّمنا الدواهى صوراً أكلت مِنّا ، أكلناها نضال (٣)

(٣) 'يوم ١٣ حزيران ١٩٧٤' 'السفر إلى الأيام الخضراء'.

(١) 'سيرة للأيام ١٩٦٨' 'مدينة القُد'.

(٢) 'أحزان وإصرار ١٩٧٤' 'السفر إلى الأيام الخضراء'.

ففى بيته الثانى، يخط مثلثات هندسية من هبوط الموت إلى الشهداء ليرتقى بعمامة من دمائهم، ثم من صعودهم إلى "الوجه النارى" للموت وهبوطهم به نعالا فى أقدامهم، وبعد ذلك حركة المس والدوس وأكل الدواهى، وماتشيع تلك الأفعال من سيطرة على زمام الموت فى التضحية للوطن، وذلك الرسم الهندسى اعتمد على المفارقة والطباق، من تصوير حالتى الموت والشهداء هبوطا وصعودا، ثم من جمع النقيض إلى النقيض "الوجه-نعال" (الدم المسكوب - عمامة الموت)، وقد تتولد تلك المفارقة من تجريد الحسى إلى جانب تجسيم المجرد، ويمزجها فى صورة واحدة مركبة، توحى باستعجاله الهلاك هروبا من العالم :

وانى على نصفِ رأسى أطيـرُ إلى الحنـفِ ، والموتُ ، يمـشى المَهَلْ (١)

فبينما يطير هو فى صورة مجردة على "نصف رأسه" إلى الهلاك والموت، بلا ضرب أو قتل مختارا مواطن الموت الحقيقية التى لا يظنها الموت موتا، يمشى القتل بطيئا متكاسلا، مع أن طبيعة القتل سريعة ومباشرة، لأنها بعلّة كالسهم أو الضرب أو مرض أو غيره، فهو يسعى إلى الموت الهادئ الذى بلغه بعد تفكير عميق؛ للهروب من الإذلال، بينما القتل العنيف والذى يجب أن يكون عنيفا، فقد قوته وناءه عن مهمته.

وقد يخاطر البردئونى بنمط الصورة ووحدنها النفسية أمام إغراء التجسيم، من ذلك وصفه لأمنية يصارع فيها إلهام الإبداع الشعرى بالكآبة والضجر، ولقد انتقى نمط الصورة من الطبيعة المتحركة، والغرائز التى جبلت عليها، ومن انعكاس ذاته على الأشياء حوله :

كـفُراب يرمى فوق جـراده سقطت وجعـى ، تدلّت كالوساده
كنسـيج الطحلب الصيـفى نمت أعشبت فيها ، وفى وجهى البلاده (٢)

لقد نقض غزله، لأن حالة الكآبة تستدعى رتابة وبلادة وسكونا باردا، يناسبها البيت الثانى، أما صورة البيت الأول ففيها عنف وحركة وانقضاض؛ من سقوط الغراب على فريسته، مما يستلزم لمحا سريعا، ومخالب خاطفة، وربما عقد فى خياله دون وعى، واعتمادا على مفهومنا الشعى، صلة بين الغراب وحالة الشؤم المسيطرة عليه، ورغم ذلك نشتم أنفاسه خلف الكلمات وبين السطور، ولكن.. أن يجسم تلك الأمية الكثية فى احتوائها له واختراقها نفسه "بفخلى مرأة بعد

(١) 'سباعية الغيثان الرابع ١٩٧٧' زمان بلا نوعية.

(٢) 'أمنية حجرية ١٩٧٥' 'وجوه دخانية'.

الولادة" فإنه يشير شيئا من الاشمئزاز ورغبة في التفرق بالصورة ، فقد هربت إبحاءات السأم ، وحلت مشاعر الألم والإشفاق ، وبرزت الصورة في غير لياقة عاطفية ونفسية ؛ لأن طرفيها يستدعيان نقيضين تماما :

وعلى الجُدران والسقف ارتخت مثل فَخْذى مرأة بعد الولادة (١)

فما العلاقة بين رجل شبق وفخذي مرأة بعد الولادة؟ وما علاقة الفخذين في صورته بارتخاء الأسمية الكثيبة على الجدران والسقف؟ لقد تقطعت أوصال الصورة قبل استدعائها، لعدم وجود الحاجة إلى حقيقتها . فتبددت في خياله ، وخرجت عن وحدته النفسية ؛ لاختلاف الموقفين واستحالة الجمع بينهما.

د - التجريد :

يعتمد البردوني في رسم صورته كثيرا - بالإضافة إلى الألوان والتراسل والتشخيص والتجسيم - على التجريد ؛ لما له من انطلاقات لا محدودة في الخيال؛ ولاستبطان المعاني والأفكار واستجلائها في عالمها المجرد بأداة من ذلك العالم ، وهو لا يجرد المحسوس بالتشبيه المباشر ، بل بصور متراكمة، فيتحول التجريد من مجرد أداة تصويرية إلى خاصية من خصائص صورته.

يصور " الزمن الناتھ" البطل الحقيقي الأوحى في الحياة ، ينشئ الصراع ويمحوه ، ويفجر الحضارات ويطفئها وهو لا يدرك سر جبروته، كما لا يشعر الإنسان بسطوته، ويتكئ على العنف والمتناقضات والحركة والتشخيص والتجسيم؛ ليقرب إلينا مفهوم اللغز الذى لم يصرح به، فالقى بظلال الغموض على صورته، ومن شمول الصور يتجرد ما شخصه من قبل:

سأه من مقعده المهمل كسؤال ينسى أن يسأل
كحريق يبحث عن نار فيه ، عن وقته يذهل
كجنين فى نهدي أم لهفى تمنى أن تحبل (٢)

وعندما يكون "هو" طرفا في صورة مجردة، يوغل في التجريد؛ تكثيفا للحالة الذهنية التى تعتريه لحظة الإبداع ، "فهو" لحن ووعد ووحدنة زمنية ومواقف من صنع الألوهية:

(١) "أسمية حجرية ١٩٧٥" وجوه دخانية..

(٢) "الفاتح الأعزل" من: لعنى أم بلقيس.

الوهة تعمزُ فُنًى وعداً غريباً الوشوشه
دقائقا وردياً مواقفاً مرتعشه (١)

وقد يمزج التجريد بالتشخيص، فتأخذ الصورة مستويين؛ إحياء بحالة بطله النفسية وتقريراً لمستوى مادی يثبته موقفه، ويحذر من فساد "كلصّ الليل"، يرتاب في كل شيء ويتوقع المفاجأة من الجوامد، فيبنى الخوف منه ناقداً في حالة فزع، تنبيه عن مهمته التي خرج من أجلها:

وهنا شبّالك يُلحظُنِي شبحٌ في وجهي يتممّن
شيءٌ يهنّزُ كموسجّة وعلى قدميه يتسوّقن
حُفَرُ ترتجُ روادفُها حَزَمٌ من قشٍّ تتلحن (٢)

فالبطل أو الشاعر في حالة الفزع، تصور له الأوهام الجوامد مجردات والعكس، ولم يفته التحذير من شيوع الدعارة؛ نتيجة الفقر والظلم في توزيع الثروات، وهو يرمز إلى الفتيات الفقيرات، بحزم القش، التي تصير لحنا أمام إغراء المادة والجنس.

وبجرد البردوني المرأة من الصفات الحسية، وينسب إليها صوراً مستمدة من الطبيعة الصامتة، فتشع بالنور والألوان والحياة، باعتبار أن المرأة الريفية جزء من هذه الطبيعة الأسرة، فهي هو ذا قد وصف المرأة بصفات مجردة تنزع إلى المثالية الشفيفة المستقرة في خيال الشاعر فقط، وتبدو تلك المثالية المجردة أكثر في وصفه "لغزال" الجميلة الريفية، إذ يجردها من مجموع المدركات الحسية، فهي الغناء والصيف والشذا والرنوّ والقبيلات والصباح والسحر:

وكانت "غزال" غناء الرعاة وصيف الرّبيّ، وشذا المنحدر
مأزرها، من رنوّ الحَقُولِ إليها، ومن قُبُلَاتِ النّهر
وقامتُها، من عمودِ الصّباحِ ذوائبُها، من خُيوطِ السّحر (٣)

فالتجريد عند البردوني لا يأتي تهويماً، ولكن تدريجياً من مجموع الصفات المجردة أو الحسية وشمولها، والتجريد بذلك طاقة فياضة بالإحياءات البعيدة التي يلتقطها الخيال المصور في وحدة نفسية واحدة.

(١) "طقوس الحرف ١٩٧٣" من "السفر إلى الأيام الخضر".
(٢) "لصن تحت الأمطار ١٩٧٣" من "السفر إلى الأيام الخضر".
(٣) "أصيل القرية ١٩٦٧" من ديوان "مدينة الغد".

هـ - الصورة الصوتية :

يتميز البردوني بشفافية السمع ، ورهافة استجلاء الصوت من مصدره ، وقد كان السمع البديل الأمين لفقدان البصر ، الذى يميز به الأشياء والأصوات والعلوم والثقافات ، ومعجمه اللغوى الغزير نقل إلينا هذه الشفافية فى صدق وبساطة رفيعة ، فأحيانا تكون صورته عنيفة ، نسمع فيها الطحن والكسر والتدمير والحركة القوية المصحوبة بالغضب وتتابع الأنفاس ؛ تجسيدا لحالته النفسية من سوء الأوضاع السياسية والظلم فى توزيع الحقوق ، وهو يرتقب تغييرا حاسما :

الليلُ خـرِيفىُّ أرْعَن	يهيمى ، يدوى ، يرمى ، يطعن
يأتى ويمعود كطاحون	أحجاراً وزجاجاً يطحن
يمدو كالأدغال الغضبي	يسترخى ، يفتر كالمدفن
ويشم بأذنيه ، يرئو	قلقاً كرقيب يتكهن ^(١)

ويعتمد فى تعميق الصورة على مزج المتناقضات والطباق اللفظى مثل : يأتى ويمعود يعدو ويسترخى ، وذلك الخلط يبرز بالنقيض عنف الحركة من تصادم الأفعال ، كما كان التشخيص أداته الأولى لبناء الصورة فى تصويره رعونة الليل وطيشه وتحولاته السريعة ، ونضم الصورة طرفا من تراسل الحواس فى قوله : ويشم بأذنيه ؛ لإظهار حساسية السمع عند الرقيب الحارس .

وقد تكون الصورة الصوتية عنيفة بإيحاءات الصوت فقط دون اعتماد على دلالاته كالطحن والزجاج وغيره كما سبق ، فتجد إدراكه للفوارق الصوتية الحساسة عالية ومنخفضة متناهية الدقة ، من ذلك تصويره لما يدور حوله فى بيت عجوز تديره وكرا للدعارة ، وقد أتاه بريئا دون سابق علم بذلك :

وهنا انتزعتنى قهقهة	وصدى نحنحة مغلوله
فسمعتُ من الغُرف الأخرى	أنفاسَ حنايا متبُوله
بوحاً كالحلِيل المسترخى	نحتَ الأثوابِ المبلولِ
نبراتِ نداء وجواب	كلماتِ عجوز معوله
ضحكاتِ ذئابٍ جائعة	همساتِ نعاجٍ مأكوله ^(٢)

فالقهقهة ، والصدى ، والنحنحة ، وسمعت ، وأنفاس ، وبوح ، ونبرات ، نداء وجواب ،

(١) 'لص تحت الأمطار ١٩٧٣ من ديوان "السفر إلى الأيام الخضر" .

(٢) 'فى بيتها العريق ١٩٧٠ من "لمينى أم بلقيس" .

وكلمات ومسعولة ، وضحكات وهمسات ، كلها أصوات تأتي من مصادر مختلفة تعلو وتهبط يصفها بدقة شديدة، بالإضافة إلى الكلمات التي توحى بأنواع أخرى من الصوت الظاهر أو الباطن، مثل: مغلوطة وحناء متبولة ، والحبل المسترخى تحت الأثواب المبلولة عند جذبه ، وماكولة. وكثيرا ما يجتر البردوني كلمات ذات إحياء صوتي يشير إلى البيئة التي نشأ فيها وكل بيئة فقيرة مثل: يطبخ، يحسنى، يسعل :

وهناك كانت قريةً نجشوا كما ارتكم الرميم
جوعى ويطبخها الهجير ونحسى دمها السموم
تروى حكاياها الثقوب فيسمل الجو الكليم^(١)

وبإسناد تلك الأصوات إلى كلمات ذات دلالة قوية، تأخذ مفهومها أشمل وأعم ، فالطبخ للهجير ، والاحتساء لريح السموم، والسعال للجو الجريح، كما يشيع في الصورة أيضا إحياء اللون في: قرية ، دمها.

كما يعتمد البردوني في تصويره الصوتي على الإرتقاء والتدرج بالصورة البسيطة إلى صورة كلية مركبة ، من خلال براعته في إدراك تحولات طبيعة الصوت عنده :

وتهمسون لي ، كما	يندى اخضرار الأودية
كما تبوح جنة	حُبلى بأسخى الأعطيه
في شرب منزل	من الثقوب المصفيه
عريان يغزل الصدى	أسيرة وأعطيه ^(٢)

فالهمس من محبوبته إليه ، كالندى فوق الخضرة، ويرتقى الهمس إلى بوح الجنة بالعطور والألوان والثمار، ويعم تأثير الصوت المنزل ذا الأذان المتلهفة، فيتحول فيه البوح ضدى يتجسد فيه الحب والدفء والطمأنينة ، يتوسده الشاعر كطفل برىء.

و - الصورة العضوية :

إن من أهم خصائص الصورة عند البردوني، الفصل والتجزئ بين أوصال جسمه لتشكيل

(١) 'حكاية سنين ١٩٦٥' من 'مدينة الغد'.

(٢) 'من أين؟' من ديوان 'مدينة الغد'.

الصورة الحسية العضوية ، فالصورة هنا تقوم على حاسة اللمس الخاصة به، ومما جعلنا نتناول هذه الخاصية ذكره لمعظم أجزاء الجسم: الرأس، الوجه، الأنف، العين، الحواجب، الرجل، الجثة، الكف، الفم، اليد، الفخذ، الجلد، الجمجمة، الشارب، العرق، البطن، الظهر، الخاصرة، الأذن، الأصابع، وأكثر من ذلك فى دواوينه، وذلك التفتيت الجسدى فى تركيب الصورة الحسية يكثف الإحساس بارتباط الحدث به وليعبر بوضوح عن تفاعل أعضائه بالحدث كأنها مستقلة تشاركه حالته النفسية، وهو بذلك يوحى بمشاعر الانقسام التى منى بها الإنسان العربى فى العصور المتأخرة بين التمسك بالماضى والافتخار به، وغرابة الحاضر وانحطاطه، بين طموحاته وواقعه، ويوحى كذلك بحجم الضغوط النفسية التى يعيشها كشاعر يحمل هموم أمته على كاهله، ففى تصويره للإعلام ومبالغته وأكاذيبه، يتحول الرأس والعقل إلى جريدة ملفوفة ، ويصبح السير على الجثة، وتوسع الهوة بين الكف والفم ، رغم تلقائية العلاقة بينهما :

كان راسى فى يدى مثل اللفافة وأنا أمشى كباعات الصحافه
بين رجلى وطريقى جُثَّتْنى بين كَفِّى وفمى عَنفُ المسافه ^(١)

ويعبر عن قتل الحكومات العربية طموح شعبها مستخدمة نباهته فى تدميره : لاستقطاب نبوغه بعيداً عن مجالات تفضيحها وتبرز مساوئها :

بى يرفلون ليحفرُوا يَيْدَى فى فَخْذَى لَحْدَى
من جلدَى الخَشْيَى أَخْرَجُ تدخلُ الأزْمَانُ جِلْدَى ^(٢)

والحكومات مجرد آلة تنفذ مايملى عليها من الدول الاستعمارية حفاظا على مصالح أفرادها، فيخضع الإنسان لتحقيقات هادفة إلى ترويضه فى مجالات تلهيه عن كيانه كالتنوم والسجن ، والضبياع، فى الأسواق التى تكلدست ببضائع الجنس والرذيلة فجسمه فى مرقده، وفكره سجين ، وأصالته وتفرده ضائعان:

نعم.. أين كنتَ الأَمْس؟ كنتُ بِمَرْقَدَى وجمجمتى فى السَّجْنِ، فى السوقِ شَارِبَى ^(٣)

وقد يكون الشاعر نفسه طرفى الصورة لحظة الولادة الشعريه، فيكون الفاعل والمصدر والمفعول، إيغالاً للتعبير بفكرة التجزئ الجسدى التى اختص بها، ويقيم علاقات نفسية مع

(١) 'بين الرجل والطريق ١٩٧٥' من 'وجوه دخانية..'

(٢) 'صياد البروق ١٩٧٦' من 'وجوه دخانية..'

(٣) 'سندباد يمتنى فى مقعد التحقيق ١٩٧٥' 'وجوه دخانية..'

الأشياء المجردة والمحسوسة، مستخدما تراسل الخواص، فالصدى وهو من مدركات السمع، غذا من مدركات اللمس والرؤية، فيرقمه كما يرقم مسألة حسابية، ولا يمحو الرقم الصدى، بل ينمحي هو، والصورتان لا علاقة بينهما ولا رابط سوى حرف العطف، فمن حيث الوجود الذهني، هو فاعل الأولى، ومفعول الثانية بلا فاعل سواه، فهو الرقم وهو الخربشة التي محبت، وهو الصلاة والدروشة، وهو الندى والتربة المنداة :

منا أرقمُ الصَّــــــدى وانمحي كالخربشــــه
وكالصلاة أرتقى وارتمى كاللدروشه
أهمي ندى وارتمى كالتربة المرششه^(١)

وتعتبر الموسيقى فى الصورة المركبة أداة موحية، تساعد فى توازن مستوياتها الذهنية والمادية، الشاعر والمصادر وجه الشبه فى الصورة، وهو يعتمد تجريدها بالموسيقى الداخلية، ويجلب للإيقاع كلمات متحدة الوزن رغم تضادها: أرتقى، أرتمى، وكلمات متضادة: أرقم، أنمحي.

ز- المزج بين عناصر تشكيل الصورة :

يمزج البردوني عناصر تشكيل الصورة، كالتشخيص والتجريد والتراسل ومزج المتناقضات، فى حشد من الصور المفردة المتتابعة، التى توحى مجتمعة بالعبث التصويرى الذى يهدف إليه، لإثارة التوتر والقلق فى خيال المتلقى؛ ليعيش تجربة الشاعر النفسية، كما يشيع ذلك المزج نوعا من الغموض الغنى بالإيحاءات؛ فالصورة هنا، مزيج يولد أفكارا مجردة، ويكشفها بإيحاء الألوان والحركة وتناقض العلاقات بين الصور المتتابعة، ولكنها تخضع لوحدة نفسية واحدة، فالريح هنا مقام الموت الذى استقال أو أقيلا لاستقامته ونزاهته فى سلب الأرواح، وغدت الريح قوة لها ما للموت ولكنها أشبع، لأنها تشوه وتشكل وتفتت وتبعث الروح فى الأشياء المهشمة :

للريح أيد من شقار المدى وقامة قشية الأعمده
ترمد الأقباس، تلمى الضحى وللحزائى تعجن الأرمده
ما هذه؟ رجل أنت وحدها، جمجمة طارت، هوت مفردة
سيارة، فيل على نملة، عصفورة عن سربها مبعده
ألوان أصوات كهجس الحصى تلويحة، كالمدة المغمده^(٢)

(١) 'طقوس الحرف ١٩٧٣' 'من' 'السفر إلى الأيام الحضر'.

(٢) 'استقالة الموت ١٩٧٨' 'من ديوان' زمان بلا نوعية'.

ففى هذا الزمان «بلا نوعية» تحطمت نوايس الكون وقوانين الحياة، ليسود التناقض والنشاز، ونعم الفوضى، والشاعر لم يعبر عن ذلك مباشرة، بل أوحى من تركيب الصورة وتراكم الصور التشخيصية والعشوية والحسية التى استلهم فى بنائها روح السريالية، التى تعتمد على الإغراب والمفاجأة والتشويه، ولقد اختار الريح كشئء دارج الدلالة، ويتجسده ألسه طاقة عصية فياضة بالحركة والتلوين والعث، ويفرد هنا شاعرنا بأنه يث الحياة فى الأجزاء البشرية لجعلها مستقلة فى توترها إزاء انعكاس نوايس الحياة، فالرجل والجمجمة شخصان فى حركتهما المفاجئة، ومنظران شائهان فى لوحة سريالية ذات ظلال كثية، ولقد توسطت صورة الأجزاء المهمشة تشخيص الريح وأفعالها وعث الأشياء فى البيت الرابع؛ ليوحى أن الإنسان ميزان الحياة والأشياء، فعند ضياع روحه يتجزأ وينفصم، فتتهوى الطبيعة الصامتة والمتحركة إلى مستوى يضره ويهدد وجوده.

ح - توليد الصور من اصطدامها :

من خصائص الصورة أيضاً عند البردوني، بناؤها على طرفين متناقضين، كأنها مسلمات يقينية، والقياس عليها فى صورة أخرى، هى فى صورة كلية، والصورة الأخرى، تقوم أيضاً على طرفين متناقضين، وتلك الضرورة الفنية المميزة، يستخدمها عندما يرى ضرورة تغيير الواقع واستحالة التغيير فى آن معاً، فاصطدام الصور وسيلة فنية معقدة، ارتقى بها الشاعر؛ لأنها نابعة من شمول رؤيته للحياة، ومن اصطدام المثالية المنشودة بالواقع المتدننى، فيجعل المسلمات مستحيلة الحدوث والتخيل فى الحقيقة قياساً ثابتاً لحقائق مستحيلة أيضاً، فالصورة فاتحة لاجتماع النقيض بالنقيض بلا أدنى تفاعل سوى ارتطام أركانها ومعانيها، وكل طرف فيها مستقل فى ذاته، له علاقة وثيقة وخفية بذاته هو، فيثير فى ذهن المتلقى فكرة مفادها «استحالة التغيير» بمنطق العقل والعاطفة، وقد جاء عنوان القصيدة مناسباً فى بساطته لحالته الذهنية «غير كل هذا» الذى يجرى فى عالمنا، فيلجأ إلى بناء عوالم متناقضة وتصورات ليست موجودة إلا فى خياله :

مثلما تهرم فى الصلب الأجنه	تأسن الأمطار فى جوف الدجنه
يحبل الرعد ، ويحسو حمله	ثم يستمنى غباراً وأسنه
تمطر الأعماق نغماً ودماً	يحلم الغيث بأرض ، مطمئنه
يمشب الرمل رمالاً وحصى	يستحيل الغيم ، يبدأ مرجحنه
ينطوى البرق على إيماضه	كتغاضى عمة عن طيش "كنه"
تاكل العفة من أئدائها	يفتدى القتل على المقتول منه

ويخرج من خضم الغموض والقائمة؛ ليصرح بشيء من الذى يريد.

يبتغى الثبت الندى ، أرضاً سوى	هذه الموطوءة القلب المسنه
وسماء غير هذى ، تنجلي	من وراء الحلم من تحت الأكنه
وربى أخرى ، صبايا للضحى ،	من حكاياهن لشفات وغنه
عـالماً ، يأتى بلا بادرة	زماً ، من لا متى ، من لا مظهره ^(١)

فهزم الأجنة فى الصلب مستحيل، وكذلك ركود الأمطار فى الغيم، واحتساء الرعد حمله من الماء، ثم استمناؤه الغبار والرماح مستحيل، على ذلك آياته المصورة، متقابلات مضادة، تفسر الخيال الذى ولدت منه، وخاصية التركيب التى تولد من اصطدامها «معنى» لم يجد الشاعر لإحيائه أفضل من التناقض فى أطراف الصور، وبعد ذلك .. فى آياته الأربعة الأخيرة، يوضح مفهومه، ويسترسل فى استجلائه ليخفف عن المتلقى انطفاء التخيل من سيل المتناقضات فى القصيدة.

(٣) وظيفة الصورة؛

من أهم وظائف الصورة عند البردوني أنها تعبيرية، تخلق لتسبر أغوار نفسه، وتخرق نوءات شخصياته، فهى تعبير عما «لا يمكن التعبير عنه إلا بالصورة؛ لتباعده عن مناطق الإدراك الحسى المباشر^(٢)، كما أنها تفسر وحل للغة واتساع دلالاتها المعجمية والإيحائية التى تنشأ من الإسناد أو التناقض أو التصادم، على اعتبار أن اللغة لا تنفصل عن الصورة لينوب عنها لغة غيرها للتصوير، فالصورة وحدة لغوية وأسلوبية وموسيقية، فى إطار نفسى عميق يشدها إلى روح واحدة، وهى بذلك وسيلة تشمل الحركة والضوء والألوان والصمت والظلام وانعدام اللون، يستخدمها الشاعر ويحملها من الأفكار ما لا يخرج إلا بها .. فعندما تنازعه نفسه، ويتمزق بين الرغبة الجنسية العارمة ورباطه الأخلاقى فى مجتمع ملتزم، يلجأ إلى الصورة للتعبير عن تلك الحالة، واضطرابه النفسى ينعكس على تشخيصه للأشياء من حوله، فيستوحى من السريالية حلمها المفزع، بما فيه من المفاجأة والتشويه والتكسير المتعمد لعرف الأشياء، فالسقوف استحالت أشخاصاً خرساً لها أيد مخيفة وخفية، ويتسمع أنفاساً مفزعة، كما استحالت الأركان أذرعاً، والكوى عيوناً مترقبة :

(١) 'غير كل هذا ١٩٨١' من ديوان 'ترجمة رملية لأعراس الغبار'.

(٢) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعرى ص ١٤٨، دار المعارف سنة ١٩٨١.

هذه الأمسية الكسلى الغريبه
السقوف الخُرسُ أيد لا ترى
والزوايا أذرع مجهُولة
مرحُ خاب ، ولذاتُ كُثيبه
ووراء الباب أنفاسُ مريبه
والكوى عينا رقيب أو رقيبهِ (١)

وهذه الكوابيس الرمزية، جاءت للتعبير عن ذاته القلقة بين رغبة الجنس والالتزام، مع علمه أن الفنان ملك غريزته التى هى عنصر بناء فى صرح فنه، فهى انعكاس للطبيعة فى ذاته، ترده إلى حرية الجسد من قيود الالتزام، وإلى حرية الفكر من المبادئ التى تسيطر على الملكة وتدفعها إلى دهاليز ضيقة ، وإلى حرية الدهن لتتولد النشوة، فالفنان لذلك ضعيف أمام الغريزة دون غيره من الناس، ولكن البردُونى - على الأغلب - يرتقى فوق ضعفه، ليعبرها لفضيلة إلى عالمها، وذلك لإدراكه مسئوليته وتأثيره فى جموع شباب وطنه، فوقف عند الظنون والمنازعات النفسية، ويقر بالخطأ فيها ولا يتجاوزها :

ربما أخطأت ، لكن قلُقُ بعترينى ، واحتمالاتُ قريهِ (٢)

فكانت الصورة «تهليياً لغرائر الإنسان من خلال الخيال، ولا تزال هذه الوظيفة إحدى الوظائف المهمة للشعر». (٣)

وما أصعب وأحلى التعبير عن حالة الخلق والإبداع الشعرى بالصورة، ويتبلور هذا فى إرهابات الولادة، ومخولات الأشياء إلى التقيض، وبث الحياة فيها، بعد انفجار الحالة، ودغدغة الصمت :

يا صمت ، ما أحناك لو تستطيع
لكن شيئاً داخلى يلتظى
ييكى ، يغنى ، يجتدى سامعاً ،
يهدى ، فيجشو الليل فى أضلعي
وتطبخ الشهب رماد الضحى
ويلهث الصبح كمهجورة
تلفنى ، أو أننى أستطيع
فيُخفق الثلج ، ويظلمى الربيع
وهو المغنى والصدى والسميع
يشوى هزيعاً ، أو يدمى هزيع
وتطحن الريح عشايا الصقيع
يجتاح نهديها خيال الضجيج (٤)

فالصورة كما نرى، تعبير عن حالة ذهنية تخلق وتدمر وتشخص وتبنى ، عوالم متباعدة فى

(١) 'عند مجهولة ١٩٦٩' من ديوان 'مدينة الغد'.

(٢) نفسها.

(٣) د. سبيل دى لويس: الصورة الشعرية ص ٣٤، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابى، بغداد سنة ١٩٨٢.

(٤) 'فاتحة ١٩٦٨' من ديوان 'مدينة الغد'.

مناطق الحس والشعور ، لتعلم الحزن والنشوة والتشاؤم والقوة والعنف والجنس والغريزة ، وتقوم فى بنائها على استلهاهم الصوت والألوان والضوء والنار ، كما تعتمد على حاسة اللمس ، ويقع الشاعر أسير نزعتة الجنسية فى صورته الأخيرة ، فى تشخيص الصبح البكر مهجورة المضجع عنيفة الشوق الجنسى العارم ، ولكل كلمة فيها دلالة تسقط على خيال الشاعر الشيق ، يلهث ، كمهجورة ، يجتاح ، نهديها ، الضجيع ، وتقوم الكلمات نفسها بجرسها الموسيقى بإيحاءات أعنف للتعبير عن الحالة الذهنية الجنسية ، كالمذ فى مهجورة والضجيع وكلاهما بعد الجيم ، وهو صوت انفجارى ، أوحى ببركان الرغبة ، والمذ فى الكلمات القوية : "يجتاح" "خيال" ، أبرز لىن التثنية بينهما فى نهديها ، كما ارتقى بالصورة إلى مستويات إيقاع مختلفة . إذن لا يقوم بتقل ذلك العالم الداخلى للشاعر غير الصورة لما تملك من قوة إيحائية مكثفة.

وحينما يعبر عن مشاعر امرأة تترقب عودة زوجها الفقيـد ، كانت الصورة البوح والشكوى وحالة التوتر التى تعيشها بطلة قصيدته ، وكانت الصورة حركة الزمن الذى يدغدغ كل حين آمالها ، ففى طياته الغموض والحقد ، والطريق أرواح قلقة ، والربوات تضيق دمها فى الهجير ؛ لتبحث عن ذكريات الشتاء البائدة ، لقد غدت البطلة روحافى الأشياء الجامدة والمعانى المجردة ، ونشتم رائحة السريالية ، فالربوات تتمطى كليل "امرئ القيس" ولكنها "تبصق" الزمن الذى حدث فيه الفجيعة ، وتبش عن دفء الماضى :

وعلى التصاقك باحتمالى أقلقت	عيناي مضطجع الطريق الهامد
وامتدّ فصلٌ فى انتظارك وابتدا	فصلٌ تلقح بالدخان الحاقـد
وتمطت الربوات تبصق عمرها	دمها وتحفر عن شتاء بائد (١)

وتكون الصورة حكاية أو الحكاية صورة حسية مكثفة الشاعر والآلام ، تنقل بأمانة مشاعر الأنثى فى حالة ضعفها ووحدتها بلا زوجها ، وتبلغ الصورة ذروة التأثير من تشبيه الزوجة بالطائر الكسير :

وغداة يوم عاد آخر موكب	فشملت خطوك فى الزحام الراحـد
وجمعت شخصك بنية وملامحا	من كل وجه فى اللقاء الحاشـد
حتى اقتربت ، وأم كل بيتـه	فتشت عنك بلا احتمال واعد
من ذا رآك ؟ وأين أنت ؟ ولا صدى	أومى إليك ، ولا إجابة عائد
والى انتظار البيت عُدت كطائر	قلق ينوء على جناح واحد (٢)

(١) "امرأة الفقيـد ١٩٦٤" من ديوان "مدينة الغد".

(٢) نفسها.

ويعتمد البردوني في صوره السابقة على تركيبات لغوية شديدة التفرد الخاص به، مثل: "على التصاقك باحتمالي" فرغم تجريد الكلمتين، ينفذ بهما عمق الأمل الأثوئ المشجّد، واللفظان دارجان، ولكن جاءا جديدين، ومثل: مضطجع الطريق، ومافيه من تشخيص، ومثل: الدخان الحاقّد، وتمطت الربوات، "وتبصق" عمرها: والفعل غير مستساغ من اللياقة العاطفية مع الصورة، ولكن في حالة قلق الأشياء وتوترها تتجاوزها الأعين ولا يستفزه، ومثل: إلى انتظار البيت: وما يشيع الانتظار المجرد من كآبة جديدة، فالشاعر لا يعتمد على إغراب اللغة للإيحاء بالمعاني المتكررة، ولكن يجدد اللغة في الصورة، بحدائث في نمط التركيب وبراعة التصوير، وهو لا يترك عنصرا للتشكيل إلا ووظفه في أحسن استخدام كالتراسل في قوله: فشممت خطوك، والخطو من مدركات السمع لوقعه.

وقد يعبر عن حالات الخوف والعزلة: فيجسدها في الجوامد، فتوحى الصورة بالحالة من خلال العلاقة التي انعقدت بين البطلة وتلك الجوامد:

لا تنظفي يا شمسُ، غاباتُ الدجى	ياكلنَ وجهي، يستلنَ مراقدي
وسهّدتُ، والجدرانُ تُصفي مثلما	أصفي، وتسعلُ كالجريح السّاهد
والسقفُ يسأل: وجتّى لمن هما؟	ولن فمي؟ وغرورُ صدرى الناهد؟ ^(١)

والصورة الأخيرة "مونولوج" داخلي، يوحى بدخائل المرأة، ويدهاء الغريزة المتفجرة منها، وخضوعها في مختلف الحالات النفسية لطغيان الغريزة والجنس، والصورة قد تكون دارجة المعنى في بعض الأوساط المتواضعة، ولكنها أمينة في فهم المرأة ونحولاتها الباطنة.

كما كان للصورة دور رائد في رحلة كفاح الشاعر ضد حكم الأئمة في اليمن قبل الثورة، أحال بها الغضب المتأجج في نفوس الشعب، غضبا ثوريا فعّالا، وأهم أدوات ذلك النوع من الصور: المفارقة التصويرية بين أوضاع الشعب والحاكمين، ويستلهم لشعبه الصفات الرفيعة وعكسها في الإمام وحاشيته، ويستفّر همّتهم بأن الطغيان نتيجة الضعف، وأن الأمانى الحرة قد أفاقت، أما الأفعال والأفكار فما زالت مع الناس في سبات عميق، وهؤلاء الحاكمون عبيد المال والهوى والجنس، ويعقب بتحذيرهم من غضب الكادحين الكاسر. وهو هنا يترسم خطى الشاعر الأندلسي "أبي أسحاق الإلبيري" الذي فجّر بقصيدة ثورة غرناطة على اليهود^(٢)، وبين

(١) نفسها.

(٢) انظر: دراسات أندلسية للدكتور: الطاهر أحمد مكي ص ٧٩، الطبعة الأولى، دار المعارف سنة ١٩٨٠م.

القصيدتين تشابه كبير ، فى نمط الأفكار وترتيبها لاستفزاز الشعب ضد الظلم، مع الفارق أن أبا إسحاق كان يحافظ على ولائه للأمير باديس بن حبوس رئيس قبيلة صنهاجة، أما البردوني فلا يبكى على شيء، كما اتفق الشاعران فى اختيار بحر المتقارب وقعا موسيقيا يساعد على تسلسل الأفكار وتدفق المشاعر فى سرعه فهم وإدراك ، وكذلك انتقاء اللغة المفهومة الدارجة، كما أن لغة البردوني وتركيبه أكثر تصويراً من أبى إسحاق ، فعلى حين يبدأ أبو إسحاق بالخطابية المباشرة:

الا قل لصنهاجة أجمعين بدور الندى وأسد العرين ^(١)
يستهل البردوني بالصورة:

أخى صحوئنا كله ماتم وإغفناؤنا ألم أبكم
فهل تلد النور أحلامنا ؟ كما يلد الزهرة البرعم ؟ ^(٢)

وكذلك شاركت الصورة بعد الثورة ، للتعبير عن الحرمان وعدم الاتزان وفقدان الثقة فى الذين كانوا أحراراً فتسلقوا الحكم فتاهت فى ضمائرهم الثورة، فتحطمت آمال الشعب ، فيعود الشاعر إلى الليل رمز استمرار الظلم الذى مازال جاثماً فى اليمن :

والليل بحر من دخان شاطئاه من الدماء
جوعان يتلع الرؤى ويمجّ دمع الأشقياء
يهذى كما يروى الشعوذ معجزات الأنبياء
ويعب خمراً من دم الذكرى جحيمى الإناء ^(٣)

فقد تشابكت خيوط الظلام : الليل والدخان والدماء وما توحى من ألوان السواد والأحمر القانى، وانصهرت فى مدركات اللمس والصوت : يتلع (باعتبار البلع فى الصورة ليس تذوقاً) ، يمج، يعب، يهذى، يروى، وقد استلهم من التراث الشعبى مفارقتة بين الشعوذة والنبوة ، بين الذى كان يقال قبل الثورة، ثم أصبح دجلاً.

وفى تقلبات الحكم ، يعتلى السلطة من يركبون كل تيار ، ليس لهم وطن سوى مصالحهم ، فيدمرون فى سبيلها المثاليات والشعب ، ويتحالفون مع قوى خفية ، تدس أقدامها فى رقاب

(١) نفسه ص ٨٥.

(٢) انظر القصيدة كاملة: نحن والحاكمون سنة ١٩٦١ 'ديوان' فى طريق الفجر'.

(٣) 'سلوى سنة ١٩٦٣ 'ديوان' فى طريق الفجر'.

الشعب، والبردوني ليوحى بذلك، يسرد الصور ويدخلها قاصداً إلى التهويم والإغراب، ويجمل لها خلفية من الليل المسيطر على كل شيء ونفسه، ويسدل خلفية من الانقراض والغيوم الدائمة والأرض الضائعة، ومع ذلك فيوجد التنسم بعقب الماضي التليد، وإذا بصوت الانتهازية أو المصالح، قد دمر الطريق ليصل إلى: "المدياع" فهؤلاء ارتدوا قميص الأحرار ليبيعوا وطنهم كما باعوا أمهاتهم:

كان الدجى : يخلع السرى ويلبسنى	وكننت ألبس أنقاضى وأنتعل
وكان يبحث فى القيمات عن دمه	وكانت الأرض عن رجلى تنفصل
وكننت أسرد عن بلقيس أغنية	مداد من كتبوها العطر والعسل
وكان يفترس المدياع من سقطوا	ويرتدى وجه من قاموا من احتفلوا
من ضاجعوا الشمس فى سروال والدها	من وزعوا أمهم، فى بعض ما بذلوا ^(١)

فالصورة فى ثلاثة الأليات الأولى ذهنية، ولكنها أوحى باللموس لتقريبها من إدراك المتلقى، وقد كانت الإثارة فيها من التشخيص وإيحاءات اللون والصوت والحركة، فهى مكثفة ومتاثرة فى وحدة نفسية عميقة، تعبر عن أبعاد إحساس الشاعر بإخفاق الثورة، وخيبة اليمين فى أبنائه، وضياحه بين الماضى المشرق والحاضر القاتم الذى يقوده هؤلاء الانتهازيون الوصوليون.

(٤) طبيعة الصورة:

ونقصد بالطبيعة "تلك الصفات التى تحدد بمجموعها كينونة الشيء"^(٢)، فالصورة عند البردوني المعادل لجوهر الواقع وحقيقة الأشياء الباطنة والكامنة وراء الظواهر، إذن هى طبيعة خاصة به، رسمت فى ذهنه، وهو لا يباشر الحقيقة بالمحاكاة أو التوضيح، بل يدفعها إلى عروق ذاته، لتخرج خليطاً من حقيقتين، صبغتاً بنمطه وأسلوبه فى التعبير، حقيقة الشيء المصور، وحقيقة النفس المصورة، والصورة بهذا المفهوم لبنة حية فى بناءه الفنى، وفى بناءه النفسى المعبر بالصورة فى دقة وشفافية، دون أن يعرقل الشاعر مادة الصورة كاللغة والأسلوب والإيقاع، لأن هذه المادة تعد من جوهر الصورة لتتفصم عنها، وتأتى البراعة الفنية من القدرة على مزج تلك المادة بالفكرة،

(١) "أمين سر الزوايع ١٩٧٩ ديوان" ترجمة رملية لأعراس الغبار.

(٢) د. مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب ص ٣٤٤، مكتبة لبنان، بيروت سنة ١٩٧٤.

وهو ما يمتاز به البردوني، إذ تتصف صورته بمجموعة من الصفات التي ترسم بوضوح طبيعة التصوير:

أ - التلقائية والعفوية :

وتأتي هذه الصفة من جرأته على التقاط طرفي الصورة، وإقناعنا - رغم تباعدهما عن الإدراك المباشر - بانصهارهما في وحدة نفسية آسرة، يمتزج فيها التصوير الذهني بالحسي، واستدعاء الموروث التاريخي والديني، واستخدام تراسل الحواس، والصوت والنور والحركة واللون، مع روح تشيع في كل كلمة نسيجاً من خامة واحدة، وآلة واحدة.

ففي مدحه للزعيم جمال عبد الناصر عند زيارته اليمن بعد ثورة سنة ١٩٦٢ بعامين، تبدو صفة التلقائية :

جمـال ^١ ، فكلّ طريق قمّ	يحيي، وأيد تبثّ الزهر
ترامت إليه القرى والكهوف	تولى جموع، وتأتي زمر
وهزت إليه حشود الحسان	مناديل من ضحكات القمر
ولاقتنه "صنعاء" لقياً الصغار	أباً عاد تحت لواء الظفر
تلامسه ببنان اليقين	وتغمس فيه أرتياب البصر
وتهمس في صخب البشريات	أهلاً هو القائد المنتظر
أرى خلف بسمته "خالداً"	والبح في وجتيه "عمر"
وتدنو إليه تناغى المنى	وتشتم في ناظريه الفكر ^(١)

فلا يعتمد المدح عند البردوني على المبالغة، وإعطاء الممدوح شكلاً هائماً، لأنه شديد الصدق في مدحه، يقرر مشاعر تختمر في نفوس شعبه، وتجلت في استقبالهم لعبد الناصر الذي سانداهم في الإطاحة بحكم الأئمة، فالمدح هنا خطرات ذهنية مصورة ما يطفو في خياله وشعبه، جعلته "أباً" يسبقه فعله ومعروفه، وصورته قائماً من سلالة الخالدين في تراثنا الديني، ورأته يقدم على الأحداث الكبرى بعد إعمال التفكير، واجتلبت اللغة المصورة من كوامن الجمال الظاهري وانتشاء الروح: جمال، يحيى، تبث الزهر، ترامت، جموع وزمر، تولى وتأتي، هزت حشود الحسان،

(١) 'يوم المفاجأة سنة ١٩٦٤' من ديوان 'في طريق الفجر'

ضحكات القمر، لقيما الصغار، أبا، ومن العسير إخراج بعض الكلمات من صورتها لتمييزها، فكل كلمة صورة فى صورة كبرى استطاعت استجلاء الحدث ومدى تفاعل النفس معه فى تلقائية وعفوية أسرّتين .

ب - ومن الصفات التى تمجد أيضا طبيعة الصورة، إعطاء الواقع شكلا مثاليا، لطبيعة الواقع نفسه، ولنشدائه المثالية فيه، كوقوفه مشدوها ببيصيرته العاطفية الذهنية الجياشة، أمام مشهد "الأصيل فى الريف" يستلهمه ويستوحيه لوحة خالدة، من الطبيعة الصامتة والمتحركة، تلنحم فيها الأرض والسماء، وحركة الحياة القروية البريئة وقت الغروب، وارتداد ذلك المشهد إلى ذاكرته واستقراره فيها عميقا وساحرا، كأخر ما رآه من الحياة قبل ديمومة الليل، ولا يقف عند المشاهد الظاهرية، بل يستبطنها، ويفوص تحتها، ويستكنه أغوارها، فيصور البراءة فى العائدين من الحقول إلى الديار، بالمرح واللعب والحكايا يجرون حيواناتهم، والسعادة تغمرهم لقرب المنازل، واقتراب موعد سمر الليل "ودون بادرة أخرى، يصور فيها شعوره الشخصى، وموقفه النفسى، وانفعاله الوجدانى بما رأى وأحس وصور، كأنه لا يهدف من شعره غير التصوير^(١)، ولقد تكاثفت فى القصيدة عناصر الوحدة العضوية، كوحدة الموضوع والتسلسل المنطقى، ووحدة الجوى النفسى والخيال، وما يستلزمه ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيبا تتقدم به القصيدة شيئا فشيئا، حتى تنتهى إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور"^(٢) فكانت القصيدة، "كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل فى الأفكار والمشاعر"^(٣) :

تدلى كمزرعة من شرر	معلقة بذبول القمر
وحام كغاب من الياسمين	تندي على ظله واستنمر
فمالت تودعه ريوه	وتهتز كاللهب المحتضر
كحساء عري العتاب الخجول	هواها، وبالبسمات استتر
تعابشه، وتباكى الطيور	وتستمبر الرابيات الآخر
ومدت له القرية الهيمنات	كلغو الرؤى، كاصطخاب النثر
فرق، كأجنحة من نضار	كأردية من دموع الزهر

(١) د. الطاهر أحمد مكي: امرؤ القيس، حياته وشعره ص ٢٧٠، الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٧٩ م.

(٢) نفسه ص ٢٧١.

(٣) نفسه ص ٢٧١.

وعراه صححو المدي فارتدي	لهيب ذوائبه وانزر
نهادي يجمع من كل أفق	صدي عمره، ولهات البشر
ويحبو كموج يمد يديه	إلى شاطئ من مزاح القدر
وأرسي علي كنفني شاق	كأرجوحة من ذهول الفكر
يلملم من جمرتي مقلتيه	حبالا، يخيط شرع السفر
ويجبل آثار أقدامه	أباريق حب ونجوى سهر ^(١)

فتلك الصور الحية في الأصل ومدى انفعال وجدان الشاعر به؛ كرفيق متدفق الأحاسيس يذكره آفته في صمت، فيعكس إليه ذاته، ويرى الحياة والأشياء من خلاله، وبعد تلك اللوحة الخالدة، يقص مشاهد العودة، والأسمار، وينقد من خلال تصويره بعض العادات والتقاليد، كالشار، وتزويج الفتيات اليمنيات من أثرياء الخليج، كما ينقد النميمة، وآثارها في تدمير نقاء المجتمع والاستهانة بالحرمات، فالأصيل بذلك معادله الموضوعي الذي جسم فيه أفكاره، كما أنه مدخله الزمنى إلى بداية الليل في الريف :

وأغضى ، فنادى الرواح الرعاة	فعادوا ثنى ، وتوالوا زمر
وناثت خطاهم هدوء التراب	ورعش الكلا وسكون الحجر
ونقر خطو القطيع الحصى	كما ينقر السقف وقع المطر
وشد الرعاة إلى الراعيات	شباب النى ، وملاهي الصفر ^(٢)

تأزر في رسم الصورة خيوط النور والنار والخضرة والفكر، وتستوعبها مستويات الحس والإدراك في شفافية سريعة، البصر واللمس والشم، ورغم التباين بين معطى النار ومعطى الخضرة، بما فيها من خصوبة ونماء في مستهل قصيدته: «تدلى كمزرعة من شرر»، وما يوخذ عليه من محاكاة أصوات الحيوانات في قوله «خوار البقر» إمعانا في التصوير الصوتى الذى هو من خصائص تصويره، رغم كل ذلك، فإن وحدة الجو النفسى للقصيدة والصور، تشيع الخصوبة فى المعانى والأفكار واللغة والموسيقى والأسلوب، وتخرجها فى مزيج فنى ملتحم الأنسجة، فى وحدة التأثير التى تتلاقى والإيحاء فى صورة كلية واحدة، «وفى إطار هذه الوحدة، يجتمع الشئ مع أشد الأشياء تباعدا عنه، وتنافرا معه، ماداما يتآزران على إحداث أثر نفسى واحد، وبث إحياء

(١) 'أصيل القرية سنة ١٩٦٧' من ديوان 'مدينة الغد'.

(٢) نفسها.

واحد^(١).

والبردوني هنا، يرسم صورة مثالية للريف، قبل أن يلقي الضوء الأحمر على بعض سليات أهله من خلال أسمارهم، وهو فى بنائه المثالى لصورة الريف واقعاً وتصوراً، يستوحى «الشعر الرعوى» الذى يخلق جواً ريفياً مثالياً لا وجوده فى الواقع^(٢)، ولكن البردوني، فى عرضه لتلك السليات جعله واقعاً مثالياً فيه ما يعكسه، ولكن له وجود أكيد فى الواقع.

والقصيدة كلها بهذا الشكل صورة، «وفكرة أن التصوير الشعرى هو فى قلب القصيدة، بحيث إنها تستطيع بذاتها أن تكون صورة، تم تنسيقها من جملة صور، لم تكن راتجة إلى زمن الحركة الرومانتيكية»^(٣).

جـ - ومن أهم الصفات التى تلمح طبيعة الصورة عند البردوني :

الصورة القصصية الافتراضية، لا تخلو من طرافة ودهشة، يلقي فيها الظلال وخلفية المشاهد وتوترات الشخصية، والحدث المؤثر وانفعالات ثانوية من خارج إطاره الموضوعى الذى يناقشه، لجذب الانتباه إلى شىء يريد تصويره والتركيز عليه، كتصويره الموحى لأبعاد العاطفة الوطنية التى يحملها كل يمنى لبلاده دون غيره من الناس مهما كانت الرابطة بينهما .. فيشخص اليمن أنثى فى موقف اختبار؛ حتى تميز بين محبيها ومن لا يولونها اهتماماً عبر رحلتها للبحث عن ذاتها والتماس الاستقرار فى مساعدات أجنبية، فى مرحلة التطور والبناء الوطنى الحديث :

وماذا سيحدث ، لو تصرخون	وتزرينَ الدموع الكثيفه
سيرنو إليك الرفيق اللصيق	وينساك حين تمر المضيفه
ويعطيك قرصين من "إسرين"	فتى طيب أو عجوز لطيفه
وقد لا يراك فتى أو عجوز	ولا يلمح الجار تلك الضعيفه
فقد أصبحت رؤية الباكيات	لطول اعتياد المأسى اليغه ^(٤)

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٣٠ .

(٢) انظر: معجم مصطلحات الأدب 'للدكتور مجدى وهبة، ص ٣٨٩ .

(٣) د. سبيل دى لويس: الصورة الشعرية ص ٢١ .

(٤) 'صنعا فى طائرة سنة ١٩٧٤' من 'السفر إلى الأيام الخضر'.

د- ومن الصفات أيضاً التي تحدد طبيعة الصورة :

الصورة الساخرة، وتأتى ملخصة حكمة نتيجة لاستكناه موقف يثير دهشته وحفيظته، وديوانه ملىء بتلك الصور الساخرة، التي ينقد من خلالها المجتمع والأشخاص والسلطة، وينتقل بأنماطها بين السخرية اللاذعة واللوم الإيجابي، وقد يرسم صوراً «كاريكاتيرية» تعبر عن تصادم أساليب الحياة التي يعتد بها تراثاً صالحاً مع واقع التطور السطحي، الذي يعتقده كثير من الناس مدخلاً إلى الحضارة، كتعليقه على صوت وشكل واسم مضيفة فى طائرة، فتاة يمنية، بنية اللون والعينين، استلزم عملها كمضيفة أن تستحدث اسماً، وربما هو اسمها الحقيقي ولكنه قارنها بجذاتها، حيث لم يكن للأسماء الأجنبية شيوع فى المجتمع العربى، ويجسد تلك الأسماء بصورة ساخرة بشعة، كحمل تنوء به فطرتنا السليمة :

حين نادى إلى الصعود فتاةً	مثلُ أختى ، بنيةُ الصَّوت رَبعه
منذ صارت مضيفةً لَقَبوها	"سُوزنا" واسمُها الطفولي "شَلْعه"
إن عَصْرِيةَ الأَسامي علينا	جلدُ فِيل ، على قِوامِ ابنِ سبعة
هل يطرَى لونُ العناوين سِفراً	ميتاً ، زَوَقْتَه آخرُ طبعه ؟ (١)

إذن، فطبيعة الصورة الشعرية بالمفهوم السابق، مزيج من التصوير العقلى والصياغة الشخصية التى توائم انفعاله مع الحدث أو المثير، والتى تصنعها «خطرات الشاعر وثورجات نفسه وطاقته الفكرية، للنفاذ من خلال أشياء الطبيعة إلى دلالاتها الكونية»^(٢)، كما يتفد من خلال تصويره إلى عمق ارتكاز الفكرة، والتعليق عليها، فيجذبها إلى سطح الإدراك، ويقلب عليه - فى اختطاف طرفى صورته ومزجيهما فى وحدته النفسية - بعض غرائزه التصويرية، كالصورة القصصية والصورة الساخرة، واللتين تعبران عن نفسه المواره بالنقد، من منطلق الالتزام الروحى والارتباط العملى بنمط الحياة السائدة فى اليمن، فى سهولتها وعدم تعقيدها، وكما انضح ذلك أيضاً من تصويره المثالى للريف اليمنى.

(٥) أنماط الصورة:

ونقصد بالنمط شيئين: الأول: "المثال أو النموذج الشكلى الذى يمثل فى ذهن (٣) الفنان

(١) 'شاعر وولته فى القرية' سنة ١٩٧٤م من "السفر إلى الأيام الحضر".

(٢) د . محمد حسن عيد الله : الصورة والبناء الشعرى ص ٢٤ .

(٣) د . مجدى وهب : معجم مصطلحات الأدب ص ٣٩٣ .

ويحتديه في التأليف"، والثاني: طريقة التقاط طرفي ذلك النموذج الذهني أو الصورة، ومدى ارتباطه به، وصبغه بذاته، وتشكيله بلغته وتركيباته الصعبة أو السهلة، حسب تعمق النموذج في أبعاده النفسية المختلفة، أي أن النموذج الذهني هنا: يحاول الشاعر أن يجرد له معادلاً موضوعياً من الواقع، وتأتي وهوارة أفواره من معادلة أفكاره الذهنية بالصور الحسية الصعبة التخيل، أو المضطربة، أو التي ترتفع مجردة إلى آفاق الدهن ثم تهوى فجأة في قرار سحيق، مجردة أو حسية.

ولأن البردوني شاعر درامي، يلاحق الفكرة في مهاوى صراعها مع أطوار الصور المختلفة، ولأن صوره فكرية أكثر مما هي حسية، فإنه «يغطي الفجوات بالصور»^(١)، ليمسك بأفكاره، فيجهد الصورة إلى ما وراء الحدود المألوفة»^(٢) ويجهد معه المتلقي، خاصة، عندما يسيطر عليه هذا السكون الغريب، والسكون هو الليل عنده، وعند كل ضرب؛ لأن السمع له حياة ورؤية، فلننظر إليه كيف يصور «الصمت والسكون». إنه يتحدث عن شيء يلتصق في عيني جدار الحزن، وهو تشخيص غامض لحركة لم تكتمل كالإخبار عن شيء، ويكرر بصورة أخرى الصورة المتقطعة، ثم يبنى صرحاً من الصور المتلاحقة المفاجئة بغرابة علاقاتها كأنها كوابيس سريرية، يضمنى عليها الإيقاع الترائي هديرأ من الإيهامات المنظمة رغم فوضى الصور التي يربطها ذلك الشيء المتصمغ المجهول، والبردوني يألف ذلك النمط السريالي في التصوير، فيرتقى به، ويتيه في رؤيا الجنون، فيبعد أن كدنا نهتدي إلى الشيء المجهول «وهو الصمت والسكون»، يجرده بمجموع الصور الحسية الخارقة للخيال، فأنا مله دود يمتد، وصوت أجراس زرعت، تصوير عكسي يهدف إلى توليد التناقض في الشيء المجهول، فقد يقع على فمه، ويمشي ويرتفع على أطراف رجله، وليس العكس كما ذكر الشاعر، ولا بد أن نسقط من أذهاننا صورة المشي المألوفة، لنحاول تصور كيفية مشي السكون على فمه، وكيف يمشي الليل حافياً على مقلتيه»^(٣)، وكيف يطير هو على نصف رأسه»^(٤)، ويستخدم اللون، فترى الشيء نفسه كالسل، ولم نره ولكن الشاعر جعله أصفر كما هو في عيون مرضاه، وبعد هذا الفيض المغرق من الصور الصعبة والمعكوسة والعشبية السريالية، «يصعد بنا إلى سطح الماء لحظة لتنفس الصعداء»^(٥) ويخفف من وقع الصور علينا، فيتحول الشيء نفسه إلى «موس» فاجأها البوليس في مرقداه عارية :

(١) د. سبيل دي لويس : الصورة الشعرية ص ٩٤ .

(٢) نفسه : ص ٩٤ .

(٣) انظر قصيدته : 'وجوه دخانية في مرايا الليل' سنة ١٩٧٥ وقد سمي الديوان بها .

(٤) انظر قصيدته 'سيرة للأيام' سنة ١٩٦٨ من 'مدينة الغد' .

(٥) الصورة الشعرية : ص ٩٦ .

شيء بمعنى جدار الحزن يلتصق
يريد يصرخ، ينشأ عن مفاجأة
ينفوس، يبحث في عينيه عن فمه
عما يفتش؟ لا يدري، يضع هنا
يومى إلى السقف، تسترخى أنامله
يمشى على فمه هذا السكون، على
بصفر كالسل، يهيم من عباءته
كموس، باغت البوليس مرقدتها
يهم يخبر عن شيء ويمتنع
لكنه، قبل بدء الصوت ينقطع
نفوس عيناه فيه، يقتفى، يدع
يقوم ببحث عنه، وهو مضطجع
تمتد كاللحود، كالأجراس تنزرع
أطراف أرجله بهوى ويرتفع
ينحل كالقش، كالأسمال يجتمع
كمقبلين، على أشلائهم رجعوا^(١)

هذه القوة التعبيرية وامتلاك زمام الصورة، والتنفيس عن ضغطها العصبى بصورة أخرى، دون خلل فى بنائها، تدل على أن البردوني ظاهرة وحده، وهذه السيطرة على غط الصورة «عملية صعبة من البداية حتى النهاية؛ بسبب السلوك غير الانضباطى للملكة - مهما كانت - التى تأتى بالصور إلى ميدان الوعى»^(٢).

ويتضح من أنماط الصور أن الخيال هو الذى يخلقها من تشكيل المحسوسات والمجردات تشكيلاً ذاتياً، ينعكس على كل أطراف الصور، كما للخيال هنا وظيفة أخرى، وهى دفع الشاعر إلى «أول خطوة فى خلق الصور، وهى أن يقرن نفسه إلى الأشياء التى تستهوى حواسه»^(٣).

وفى سيطرة «الصمت والسكون» عليه يسترفد أنماطاً عميقة، تمثل أمنيات أسيرة فى نفسه، ويعتمل فيها الإغراب والتهويم للإفصاح عنها، كأمية «استمرار الحياة من نسله»، أمية الإنجاب والأبوة التى يدرك مع تقدم السن استحالتها، فتأتى الأنماط التصويرية لوحات تثير الأمل المشوه فى أغوار نفسه البشرية الكسيرة، فيها الجزع والاستسلام. فانظر كيف يصوغ «الأمسية الصامتة» إنها أمية فى ضيف الولادة :

وعلى الجدران والسقف ارتخت
مثل فخذى مرأة بعد الولادة^(٤)

ويعصور الصمت، حياة نعسى واقفة عن ركب الزمن، لتعجب عنه ضيفه الحبيب الذى يطرق

(١) «فى الغرفة المصرى سنة ١٩٧٥ «من وجوه دخانية».

(٢) الصورة الشعرية ص ٨٠.

(٣) نفسه ص ٨٦.

(٤) «أمسية حجرية سنة ١٩٧٥ «من وجوه دخانية».

رحم الحياة فلا يأتي :

ينزوى خلف ركبتيه ، كحُبلى يُرْعشُ الطلقُ بطنها ، وهى نعسى (١) .

وفى استسلامه المتمرد للقدر، يأتي عتفوان النمط واصطدام الصور، وإقراره "المستحيل"، الذى تحول من خلال حالته النفسية مسلمات منطقية للقياس، فتقدم السن الذى عاق فيه الخصوبة قياس مستحيل، واصطدام المستحيلات آمال جديدة، باعتبار أنها ظواهر طبيعية فى الإنسان والطبيعة، يجد فيها السلوى والتصبر، وهكذا يبنى عالماً مجرداً من المستحيلات فى خياله، ودلالة توقف الحياة:

مثلما نهزم فى الصليب الأجنّة تأسن الأمطار فى جوف الدجّة
يحبل الرعدُ ، ويحسو حمله ثم يستمنى غباراً وأسنه (٢)

فالطاقة النفسية معطلة فى جفاف حياته، والطاقة الغريزية هائلة ولكنها ضائعة، وفى بحثه عن خصوبتها تؤله بالأسنة وتمكر صفوه وتختق فيه أحلامه بالغبار الذى يسد عليه الأفق.

وبعد قيام الثورة اليمنية بأربعة أشهر يلقى من الإذاعة اليمنية قصيدته المطولة «مآثم وأعراس». فكان الثورة قضت على سكونه هو، وكان الليل السرمدى الملازم له غداً خيولاً جامحات لم يعرف كنتها من قبل، فى مبادرة منه لعقد مصاحبة مع عماء رفيق عمره، وإشراكه فى الحدث:

والدجى يعلك السكون ويعلّو مثلما تعلك الخيول الشكائم (٣)

وبعد ذلك بشمانية عشر عاماً، يعيد النمط من جديد، فى إلحاحه على التغيير، وترقبه ليمن جديد، متمنياً أن يرحل ذلك الصمت، أو يكف عنه، مثلما تضعف الخيول الجريحة إزاء لجامها:

فيلوك الصمت شدقيه كما تعلك الخيل الجريحات الأعتة (٤)

ورغم ذلك الخوف من «الصمت والسكون» فهما أنيساه فى عزلته النفسية؛ لأن الأصوات - وهى الحياة بالنسبة للضيرير - غدت مادية رخيصة كأصحابها، فيأتى بنمط تصويرى لا يقوم على التشبيه كما سبق، ولكن على فصل الجمل والاعتماد على الرابط الذاتى بينها، الذى يخلق الإيحاء

(١) «الضباب وشمس هذا الزمان سنة ١٩٧٦ من» وجوه دخانية ..

(٢) غير كل هذا سنة ١٩٨١ من» ترجمة رملية لأغراس الغبار.

(٣) «مآثم وأعراس ١٩٦٣ من» فى طريق الفجر.

(٤) غير هذا سنة ١٩٨١ من» ترجمة رملية ..

الذى ينشده :

تلك أصوات أناسٍ ، لا أعى أى حرفٍ ، أصبح الإسمنت هادر^(١)

واسقاطه لأدوات الربط بين الجمل الثلاث أسلوب رمزى، يقوى الوحدة النفسية التى التقطت طرفين بعيدين فى النفس والواقع بين أصوات الناس وجلبتهم، وهدير الإسمنت.

ولم يستطع البردوني دائماً أن يوازن بين الصورة الذهنية والتقاط الصورة الشعرية المعادلة فوق النمط فى هوة بينهما؛ ذلك لأنه تستغرقه التجربة الذاتية وواقعه الجزئى بالنسبة للتجربة، فى حين أن «الصور تستقى من حقل أكثر سعة من تجربة مفردة، تستقى من التجربة الكلية لحياة الشاعر»^(١). مما يدفعنا إلى إلقاء الضوء على تجاوزات النمط وعيوبه:

أ - التطابق بين الصورة وملولاتها الحقيقية: «وهو يعرض الحقيقة الشعرية للتصادم أكثر من التلاؤم»^(٣) ففى وصف البردوني لأمية كئيبة جامدة، يضطرب التشبيه فتتناقض الصورة:

كغرابٍ يرئى فوق جواده سقطت وجعى، تدلت كالوساده^(٤)

فنعنف الحركة وسرعة الانقضاض واللمحة الخاطفة للغراب عند افتراضه الجرادة، يتناقص تدلى الوسادة الهادئ، فوق السرير فى لين ووداعة، والغراب لا يتوجع بافتراضه، بينما سقطت الأمية وجعى، والغراب لا يتدلى، بل يتنفخ ويغضب، فهذا التصوير الاستهلالى لتأثير الأمية عليه غير موفق، وقد كان البيت الذى بعده أكثر ملاءمة ومنطقية لحالته النفسية التى يصورها أيضاً:

كنسيج الطحلب الصيفى نمت أعشبت فيها، وفى وجهى البلاده

ب - عدم اللياقة العاطفية ، واللياقة هى قبول الصورة نفسياً، من وحدة العاطفة التى تتولد فى الشاعر والمتلقى إزاء الصورة، ففى وصفه أيضاً لتلك الأمية الكئيبة من نفس القصيدة :

وعلى الجدران والسقف ارتخت مثل فخدي مرأة بعد الولادة

فهذا الاسترخاء يشير الجزع والاشمئزاز؛ لأنه تشخيص لحقيقة ذات حالات نفسية أخرى، فالمرأة بعد الولادة حالة نفسية مثيرة للشفقة والخوف عليها، ومثال حى لفلسفة الخالق فى الحياة

(١) زاهر الأحجار «ترجمة رمليّة».

(٢) الصورة الشعرية ص ٨٥.

(٣) نفسه ص ٨١.

(٤) أمية حجرية سنة ١٩٧٥ من «وجوه دخانية».

والأحياء، كما أنها فى هيئة مريضة متألة، لا توحى بأى كآبة يستوحىها الشاعر، فالحالة الذهنية للشاعر، لا تتواءم وحالة النمط النفسية، فالصورة ترفض الانصياع لحالته، فجاءت فى وادٍ بعيد عن مرأى إيحائه وتعبيره.

ومن ذلك نقل إحساسه بسعادة الماضى وذكره الحبيبة فى نمط موحش، كزورق حائر فى غضب البحر العميق :

نمشى كـَحَـيْـرَة زورق فى غضبة اللج العميق^(١)

جـ- فتوره فى استدعاء النمط وسطحية : مما يفقد الصورة العاطفة المؤثرة، ويجنى على النمط هنا ممارسة الشاعر لبعض خصائصه الأسلوبية كالتكرار، وبعض خصائصه فى التصوير الصوتى وكلاهما لم يوفق فىهما :

السجن لصق السجن لصق المكرفون المكرفون^(٢)

فالصورة ثلاث كلمات مكررة، الأوليان متحدتان صغيراً بين السين والصاد المفخمة الساكنة، كما تحدث الكلمة الثالثة ثقلاً فى نطقها لأنها أجنبية، يجرى المد فيها غير فصيح، فهو أقرب إلى الإشمام بالضم منه إلى المد بالضم. كما يجنى على النمط أيضاً ويجعله فاتراً، مباشرته فى محاكاة العوام، واستخدام النمط كحشو يخلو من نبض التصوير وحرارة انفعاله :

من أى نبع أنت ؟ من بـاء ومن مـــــــيم ونون

يا برد كافات الحريرى لا يراها الطيبون^(٣)

كما أنه ليس من داع فنى لا استدعاء تلك الطرافات الشعرية فى حالة الشكوى من الفقر فى الوطن، ويقصد الشاعر بكافات الحريرى بيتيه الشهيرين :

جاء الشتاء وعندى من لوازمه سجع ، إذا البرد فى أجوائنا قرساً

كن وكيس وكانون وكاس طلى بعد الكباب وك... ناعم وكسا^(٤)

د - ومن أخطر عيوب النمط عند البردوني، محاولته محاكاة الواقع فى تصويره لشخصياته، كأن يلتقط طرفى الصورة من البيئة المتدنية الفقيرة، والتى تخلق - فى رأيه - أخلاقاً متدنية

(١) قصة من الماضى سنة ١٩٥٩ من «فى طريق الفجر».

(٢) «شتائية» من «ترجمة رمليّة».

(٣) نفسها.

(٤) أورد الشاعر البيتين فى ذيل قصيدته «شتائية».

وشخصيات حقيرة:

كان يحس أنه خرابه وأن كل كـائن ذبابه^(١)

ومن المحاكاة أيضاً، التعويض المباشر بالصورة الصوتية، التي تسيطر عليه عفواً لحظة الإبداع، من ذلك تصويره القرية وبهجتها بالعائدين من الحقول والوديان، وتود معهم مشهد الأصيل والشمس الداهية، فأصواتهم الهادئة والدافئة «لغو الرؤى» كالكوايس المفزعة، كما أنها ضجيج التار وما يحمل الوصفان من عدم اطمئنان:

ومدت له القرية الهينمات كلغو الرؤى، كاصطخاب التتر^(٢)

على أن البردونى لا يخفق دائماً، بل قد يشتمل النمط على التناقض، ولكنه يخضع لوحدة نفسية عميقة، يستوى فيها الحقيقة وعكسها، وتلك الوحدة وتوفيقه فى ضم العناصر إليها تسمى تناغم الانطباع: «وهو موافقة انطباع الشاعر عن الشيء والتعبير عنه»^(٣)، بلا مبالغة، مع وضوح الانفعال الصادق وشمول العاطفة نمط طرفى الصورة، كأن يناجى الشاعر وطنه:

فسيك أفنى، أرمنى سنبلة تحفر الأشواك عن متقار طائر^(٤)

فالصورة عكس الحقيقة فى الطبيعة؛ لأن الطائر هو الذى يسعى دائماً للسنايل، ولأن الطائر غدا وطنه فى صورته، فإن السنبلة «الشاعر» هى التى تنقب عن متقاره، وتشق إليه الأشواك، مدرّكاً مدى التضحية الواجبة عليه تجاه الوطن الذى يتحسّن طريق النور فى العصر الحديث.

(٦) روافاة الصورة:

للصورة منابع خالدة يستقى منها الشاعر صوره، وليس المقصود بدراسة الروافد الحكم على الصورة بالقدم أو الحداثة، ولكن لاستكناه تلك الروافد ومدى انفعاله بها خلال انصهار الزمن والعناصر فى الصورة، وإخضاعها للذات التى تستخدم الخيال فى تشكيلها، فيجمع الخيال الأطراف ويث الروح ويشخص ويجسم ويجرد، وعلى قدر صدق انفعال الشاعر بالصورة واستدعاء الرافد ومزجهما تأتى أصالة الصورة، حتى وإن كان قد «ركب الصور القديمة وألف

(١) «صلوك من هذا العصر سنة ١٩٨١» من «ترجمة ومليّة».

(٢) «أصيل القرية سنة ١٩٦٧» من «مدينة الغد».

(٣) سى دى لويس: الصورة الشعرية ص ٨٧.

(٤) «زمر الأحجار» ديوان «ترجمة ومليّة لأعراس الغبار».

بينها لتأني في صورة جديدة مبتكرة، ويتوقف جمال الصورة في هذه الحال على طبيعة الشاعر العقلية وسعة خياله وبعد مداه^(١)، كما يدل استخدام الشاعر تلك الروافد على امتزاج الماضي بالحاضر في نفسه، واعتقاده في وحدة كونية واحدة وارتباط التجارب البشرية عبر العصور في محاولتها الارتقاء إلى مثالية منشودة تنعظ بالماضي، وتدل أيضاً على ارتباطه بالتراث ودرجة وضوحه صافياً كما يسجله التاريخ، أو مضيقاً إليه ما يناسبه، مما يدلنا على فهم أشمل للذهن الشاعر ودخائله في موقفه من بعض القضايا المعاصرة، وأهم تلك الروافد:

أ- التراث الديني :

أولاً : القرآن الكريم :

يفلسف البردوني التاريخ في تصويره لقدم الحضارة اليمنية القديمة التي جاءت على انقاض أخرى، وأضحت انقاضاً لحضارات بعدها، متأسيًا بنواميس الحياة والقدر:

كنت بنت الغيوب دهرًا ، فنمت عن مجليك حشرجات الحضارة
وتداعى عصرٌ يموت ليحيا أو ليفنى ولا يحس انتحاره^(٢)

فنلمح استلهامه لقوله تعالى: "تولج الليل في النهار، وتولج النهار في الليل، وتخرج الحي من الميت، وتخرج الميت من الحي"^(٣)، وذلك الاستلهام كان السلوان بعد أحداث عصية متوالية مرت باليمن والأمة العربية ، وهى على التوالي: خروج الجيش المصرى من اليمن سنة ١٩٦٧، ومحاولات الرجعيين اوتقاء الحكم والقضاء على الأحرار بمساعدة بعض الدول المجاورة، والتي يهملها فشل فكرة الجمهورية في اليمن؛ حتى لا يتسرب لمجاحها إلى شعبها فيقلب عليها. وهزيمة الجيش المصرى وانكسار العرب بغزو إسرائيل الدول العربية واحتلالها سيناء والجولان والضفة الغربية من نفس العام، وقد كان الشاعر يجل موقف الجيش المصرى من الثورة. ثم "حرب السبعين" التى حاصر فيها الرجعيون بمساندة القبائل وبعض الدول المجاورة «صنعاء».

وحينما يكشف البردوني الحالة النفسية العميقة، يعتمد على أسلوب «الترقى والتراكم» فى الصورة، وهو من أساليب القرآن المعجزة فى التصوير، ليلغ التأثير غايته، فهذا رجل فقير وأهم

(١) د. الطاهر أحمد مكي: الشعر العربى المعاصر : ٨٣ .

(٢) «مدينة الغد» ١٩٦٧ من «مدينة الغد».

(٣) آل عمران' آية ٢٧.

الطموح، ذاهل عن واقعه المرير بحبه لفاتنة ثرية:

وكان يطوى شارعاً، جوه غاب كشيء من زنود المغول
كالنعش، يستلقى عليه الدجى وتعجن السحب عليه الوحول^(١)

فالشارع - وهو واقع الفقير مجسداً-غابة مخيفة، كالنعش فوقه الليل وفوق الليل وحول، وفوقها سحب سوداء، فهذا الترقى من الأرض إلى السماء، فى تراكم مراحل الصعود، تصوير قرأنى يستوحيه الشاعر، إذ إنه يصور وهم الفقير، والقرآن يصور أعمال الكافرين التى تنقضى كالسراب، يقول تعالى: «... أو كظلمات فى بحر لجى، يغشاه موج من فوقه موج، من فوقه سحب، ظلمات بعضها فوق بعض، إذا أخرج يده لم يكد يراها. ومن لم يجعل الله له نوراً فما له من نور»^(٢).

ثانياً: التراث المسيحى :

وقد يصور البردوني إصرار الشعب على مواصلة الكفاح والتضحية فى سبيل الحرية اعتماداً على مفهوم التضحية فى الإنجيل «العهد الجديد»، وكما هى مستقرة فى عقيدة اليهود والنصارى بصلب المسيح عليه السلام، فالشعب كالشعب يتحمل العذاب للعدل والحرية:

والشعب حنين مصلوب ظمآن يجتزع «الملح»^(٣)

ذلك أن النصارى يعتقدون بصلب اليهود للمسيح عليه السلام، ولما اشتد ظمؤهم جاءوا برمح وغرسوا فى أعلاه «إسفنجة» منموسة مشربة «بالخل» وقالوا له: اشرب، ولينقذك الذى فى السماء^(٤)، فغير الشاعر «الخل» إلى «الملح» مع احتفاظه باستعطف المتلقى للمصلوب، وهو الحنين المجرد من المحسوس «الشعب».

ب - التراث الأدبى :

عندما قامت الثورة اليمنية فى السادس والعشرين من سبتمبر سنة ألف وتسعمائة واثنين

(١) «ذهول الدهول سنة ١٩٦٤» من «مدينة الغد».

(٢) «النور» آية ٤٠.

(٣) «لارتداد» من «فى طريق الفجر».

(٤) إنجيل متى، الإصحاح ٤٦، نسخة الملك جيمس، لندن، بريطانيا.

وستين، حوصر الإمام «البلدر» وأعوانه في قصر الإمامة، فاضطر الثوار إلى إحراقه؛ لإجبارهم على الخروج منه، وأمام النار وتداعى القصر رمز التخلف والظلم يقول :

وتعالى الدخان والنار فالليل نهار ، صحو الأسارير غائم^(١)

مستلهماً قول أبي تمام في حريق «عمورية» :

ضوء من النار والظلماء عاكفة وظلمة من دخان في ضحي شحب^(٢)

ولم يقف البردوني عند صورة أبي تمام، فالأخير يصف ما شاهد خارجياً فحسب، أما البردوني، فقد وصف ما شاهد بعقله وسمعه، فارتقى بالرمز «الليل» إلى النقيض «النهار» كما اجتز إلى ذلك النهار الأحاسيس الخفية المتشعبة رغم شائبه الغائمة في الظاهر، فامتزج في صورته المشاهد الظاهرة والمشاعر المتدفقة، والواقع بالأماني المجردة.

وإذا كان البردوني قد أعاد تركيب الصورة السابقة، ولونها بمسحة ذاتية جعلتها مبتكرة، فإنه لا يوفق إلى ذلك دائماً رغم شغفه بأبي تمام، يقول البردوني في وصف جريح مقاتل :

كلما أوماً الفرار إليه أمسكت قبضة الوغى بقياده
وتحدى الخسوف حتى تلظت حوله ، وانتهت ، بقايا عتاده^(٣)

ويقول أبو تمام في رثاء محمد بن حميد الطوسي :

وما مات ، حتى مات مضرب سيفه من الضرب، واعتلت عليه القنا السمر
وقد كان فوت الموت سهلاً فردّه إليه الحفاظ المر والخلق الوعر^(٤)

فالبردوني جعل المقاتل ممسوكاً في قبضة الحرب كالمرغم عليها، أما شهيد أبي تمام، فقد وثب إلى الموت طواعية؛ لأن الموت من عروق أخلاقه الصعبة وأصوله العريقة، لقد قلّد شاعرنا أبا تمام، في نمط الصورة، والخلل في التقليد من ضعف المواءمة بين تصويره للجريح وتصوير أبي تمام للشهيد، وبين المشهدين فوارق عاطفية هائلة، ولم يعالج البردوني تلك الهوة قبل استدعائه صورة أبي تمام.

(١) «مآتم وأعراس سنة ١٩٦٣» من «في طريق الفجر».

(٢) ديوان أبي تمام ص ٢٥، شرح وتعليق الدكتور شاهين عطية، الطبعة الأولى، بيروت سنة ١٩٦٨، وقد أشار

الدكتور عز الدين إسماعيل إلى ذلك الاستلهام في كتاب «الشعر المعاصر في اليمن» ص ٦٦.

(٣) «جريح» من «في طريق الفجر».

(٤) ديوان أبي تمام ص ٤٢٩.

البحترى والبردوني:

يصور البردوني «صنعاء» طفلة الشاعر بريئة اللقيا لجمال عبد الناصر، الأب الذي عاد منتصراً على الظنون الرجعية التي اتهمته باحتلال اليمن بعد تدخله العسكري لنصره الأحرار بعد الثورة سنة ١٩٦٢، وهو لم يذهب ليعود الآن؛ فقد جاء في روح جيشه من قبل:

ولاقتنه "صنعاء" لقيا الصغار أباً عاداً تحت لواء الظفر
تلامسه بنان اليقين وتغمس فيه ارتباب البصر^(١)

ويقول البحترى في وصف الصورة المرسومة على جدار «إيوان كسرى» تحكى بطولات الفرس:

يفتلى فيهم ارتيايى، حتى تنقراهم يداي بلمس^(٢)

لقد بلغ البردوني بالتشخيص والتجسيم والتجسيد مرحلة راقية من التصوير، مما يجعله يبنى عليه نمطا من العلاقات العاطفية الطبيعية بين طرفي الصورة «فصنعاء»: طفلة، والضيف الكريم أب، واليقين «بنان»، وللشك والارتباب «غمس» والبنان والغمس من مدركات اللمس والحنس، وعند ارتباب الطفلة في حقيقة استقبال أبيها، يجسم لها اليقين، وترسب فيه النظرات، فالصورة فيها انشاء الروح من صدق الانفعال ولهفة اللقاء، وعمق العلاقة بين «صنعاء» وناصر «أو الطفلة وأبيها»، وهو بذلك يجسد هذه الشاعر الفياضة باستعارته نمط الصورة من البحترى، وتجديده وابتكاره فيه، ليمزج الواقع المادى المحسوس بعالم الأحاسيس الخفية، بينما يقف البحترى عند المشاهد الخارجية للوحة الموصوفة، وعند ارتيايه في حقيقتها يلامسها بيده، فإذا هي دون تصويره وخياله، أما صورة البردوني فيتساوى فيها الحدث مع حقيقة الانفعال به، ويسمو بالتشخيص إلى عفوية أسرة، كما أن حاسة اللمس التي تلح عليه تشيع في الصورة حركة مطمئة: تلامسه، بنان، تغمس. وقد يخفق مع استرفاده صور البحترى، كما أخفق مع أبى تمام، فيقول في وصف «صنعاء» الربيع وهى تستقبل الإمام أحمد وولى عهده «البدر»:

وصبّت نواحيها وجن جنونها فرحاً، وكاد الصمت أن يتكلما^(٣)

ويقول البحترى في وصف الربيع:

أناك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما

(١) «يوم المفاجأة سنة ١٩٦٤» من «في طريق الفجر».

(٢) د. محمد أبو الأنوار: الشعر العباسي ص ١٦١.

(٣) «الربيع والشعر سنة ١٩٥٥» من «من أرض بلقيس».

فيمارس البردوني في تصويره التشخيصي خصائصه الأسلوبية، ومزاجه العصبي، كالتكرار اللفظي والمعنوي "جن جنونها" بتكرار الفعل في مصدره، وبالنظرة اليسيرة، استقى الشاعر عجز البيت حشوا لتكاملته، دون قصد إلى تعميقه بعقب البحترى؛ لأن الصورة تفتقد إلى العفوية، فالبحترى ارتقى إلى تكلم الربيع بعد تسلقه معاني الحرية والخيلاء والسرور والجمال، فالتكلم أمر طبيعي بعد هذا التشخيص الرفيع، أما عند البردوني فقد جاء نتيجة عصبية وحركة مهترنة، كالصبوة والجنون، ولم يرتق بالصورة لضعف المدح السياسي في كل نتاجه الشعري، وارتياحه في سلامة المدوح من الإحن، وقنع بظلال البحترى التراثية التي قد ترضى غرور المدوح.

أبو نواس والبردوني :

تلتقى روح التغزل الحسي، ومراقبة الأنثى عارية عند الشاعرين، فبينما يقف أبو نواس عند صورة المرأة، يمتزج عند البردوني تلك الصورة بافتعال غريزي تجاهها:

يقول البردوني :

حقاً رأها كالضحى، والبوح في	نظراته كالطائر الخفاف
خلف الزجاج تبرجت وأظلمها	شعر، كأهداب الغروب الصافي
كانت تغنى حينذاك، وتتقى	ثوباً، وترمى بالقميص الضافي
وأمام مرآة تعرى نصفها	وتعرج تحت المنزر الشفاف (١)

وقول أبو نواس "الحسن بن هاني":

نضت عنها القميص لصب ماء	فورد خدها فرط الحياء
وقابلت الهواء وقد تعرت	بمعتدل أرق من الهواء
ومدّت راحة كالماء منها	إلى ماء معدّ في إناء
فلما أن قضت وطرا وهمت	فأسبلت الظلام على الضياء
وغاب الصبح منها تحت ليل	فظل الماء يجري فوق ماء (٢)

(١) «فارس الأطياف» من «مدينة الغد».

(٢) الأستاذ: عباس محمود العقاد: أبو نواس، الحسن بن هاني، ص ٨ الطبعة الأولى، بيروت سنة ١٩٦٨.

فتتناغم فى الصورة الأولى الألوان من سواد الشعر ، والذي يبدو باهتا خلف الزجاج على جسدها المضىء ، مع حالة الرأى النفسية بين الاستمتاع والقلق ، مع غنائها ، ومايستبعه من ميل ، مع حركة الأثنى التلقائية عند تبديل الملابس أمام المرأة، كأنها فى ذراعى رجل ، عارية النصف مائجة الآخر ، فالاستدعاءات الجنسية عنده أقوى؛ لشفاية التصوير، وصياغته فى قالب قصصى بطرفى حوار صامتين، فالرجل تحاور غريزته الأثنى، وهى تحاور مفاتها، فتغنى وتغوج وتغيل وتعزى، ولم يبدأ بوصف الأثنى عارية كما فعل أبو نواس، ولكن ساق مقدمة تستهوى الفضول، وتستثير المشاعر، وقد بدأ أبو نواس من حيث انتهى البردوني، لو جازنا لنا أن نعبّر التاريخ.

كما يلتقى البردوني مع أبى فراس الحمداني فى وصف الليل بالخيول الجامحة، ويكاد يتشابه جو الصورتين، فأبو فراس الحمداني يصبر أمه وهوى أسره ، بأنه شجاع يخوض غمار الليل:

لقيت نجوم الأفق وهى صوارم وخضت سواد الليل وهو خبول (١)
ويصف البردوني انتفاضة شعبه فى وجه التخلف الذى يسوده بيت الإمامة، فالصمت شكائم
ترتعد فى فم الليل الذى تحول خيولاً عاديات :

والدجى يعلك السكون ويعدو مثلما تعلق الخيول الشكائم (٢)
وابتكار البردوني فى عدم اعتماده على التشبيه فقط، بل شخص عتفوان الحركة وطوفان
المشاعر التى تترقب التغير الثورى، من تشخيص الليل خيولاً تعدو وتجسّد السكون - وهو سلبية
الشعب فى مواجهه التخلف، وعجزه من فقدان البصر - قطعة من حديد فى فم الخيل، وهو بذلك
لا ينكر انتضاء عهد الليل أو الظلم كلبية، ففيه ما يشده إلى الواقع بقوة الشكيمة فى فمه.

ولم يفت البردوني أن يلتقط من الموشحات الأندلسية رقة الغزل، والتفاعل النفسى مع الجمال،
وخاصة إذا كان ينبع من عشق الوطن :

يا أمى اليمين الخضرًا وفاتتى منك الفتون ، ومنى العشق والسهر (٣)
ويقول ابن سهل الإشبلى فى موشحته :

ما بعينى وحدها ذنب الهوى منكم الحسن ، ومن عيني النظر (٤)

(١) ديوان أبى فراس الحمداني ص ٢٣٢، دار صادر، بيروت، رواية ابن خالويه.

(٢) «أعراس ومآتم سنة ١٩٦٣» من «فى طريق الفجر».

(٣) من «أرض بلقيس سنة ١٩٦١» من «من أرض بلقيس».

(٤) د. أحمد ميكل: الأدب الأندلسى ص ١٤١، الطبعة السابعة، دار المعارف سنة ١٩٧٩.

وطرافة الصورتين من التماس تبرير للعشق والسهر والنظر، وبروز خاصية الأسلوب فى التعبير عن حالة السرور، اعتماداً على الجملة الاسمية التى يتقدم فيها خبرها شبه الجملة على المبتدأ؛ ليكون تمهيداً لمعانى العشق والفتون والحسن، ومن طرائفها أيضاً وضوح الترتيب ذهنى للصورة، والتى تستدعى معانى دارجة سلسلة الإدراك بالنسبة للمتلقى العادى ، وكذلك لا تعمل تعقيد اللغة والأسلوب.

حـ - التراث التاريخي :

يستخدم البردوني التاريخ مادة حية وموحية فى بناء صوره بالأحداث والأشخاص ، من تاريخ العالم القديم والحديث، ورغم شموله فى فهم التاريخ الكونى كمادة ثرية فى التصوير، يظل لتاريخ الجزيرة العربية سحره المؤثر عبر العصور الإسلامية السالفة؛ لارتباطه به عاطفياً ودينياً، ولا متداده فى التاريخ المعاصر صفات وأشخاصاً كنماذج متكررة، ولذا يصبح التاريخ القديم عبء مكثف الإيحاء عند استدعائه لعلاج حالة أو موقف يتفقد الشاعر، فالبردوني يناجى الشهيد "عبد الله اللقية" الذى حكم عليه بالإعدام فى محاولة اغتيال الإمام أحمد سنة ١٩٥٥ :

وأهوى عنك ، أصفح وجه حظى وأعطى كل "جنكيز" قيادى
وعاصفة الوعيد تهز حولى يد "الحجاج" أو شذقى "زياد" (١)

وتلك المناجاة فى معرض ثورة نفسية عارمة على نفسه وشعبه عند مقارنتهم بالشهيد، وفى معرض التماس العذر فى التخاذل، وكأن الوضع الخالى كان له نظير وتجنب السلف مجابته، فهو يصور الشعب مجبراً على الولاء لجبروت الإمامة فى رمز "الحجاج"، وبطش الحاشية فى رمز "زياد بن أبيه" الذى سعى إلى تاصيل ملكه بانتسابه إلى "معاوية" وبنى أمية، وكذلك تسعى الحاشية إلى الإمام.

وقد يكون استرفاد التاريخ فى الصورة لتوليد المفارقة التصويرية بين المثالية التى تحققت فى الماضى على أيدي شخوص نفخر بهم "وشخوص" تعد رمزاً للخيانة فى الماضى أيضاً، على أن هذه المفارقة حاضر معاش يمارسه أفراد الحكومات العربية:

القاتلون نبوغ الشعب ترضية للمعتدين ، وما أجدتهم القُرب
لهم شموخ "المتى" ظاهراً ، ولهم هوى إلى "بابك الحرمى ينتسب" (٢)

(١) 'فارس الآمال سنة ١٩٦٠' من 'فى طريق الفجر'.
(٢) 'أبو تمام وعروبة اليوم سنة ١٩٧١' من 'لعينى أم بلبس'.

فالشخصيتان التاريخيتان رمزا المثالية الوطنية والخيانة، والرمزان أصبحا دلالة واقعية على أشخاص الحكم العربى الحاضر، مما يشير إلى خطورة الحياة الحديثة وغموض أحداثها وأشخاصها الحاكمين، فالصورة هنا تكتشف تداخل الرمزين أو الصفتين فى نفس واحدة وتحذر - بدورها التعبيري والوطنى - من مغبة الاستسلام وتجنب مواجهة الاستبعاد الحديث المتمثل فى الحكومات العربية.

ويجعل البردوني التاريخ قصيدة وصورة كبرى فى قصيدته المظلولة "حكاية سنين سنة ١٩٦٥" إذ يجعل الأحداث العظيمة التى مرت بتاريخ العالم الإسلامى منذ البعثة الإسلامية تمهيداً لتناول تاريخ اليمن القديم والحديث، وتصوير الحياة فيه فى عهد الإمامة بذكر الأشخاص الذين كان لهم دور فى القضاء عليه بكفاحهم المسلح وكفاح الكلمة، كالشاعر محمد محمود الزبيرى، والشواح، واللقية، والهندوانة، كما يذكر مقتطفات من القصائد التى شاركت فى أحداث اليمن كمستهل قصيدة الأستاذ الزبيرى. "سجل مكانك فى التاريخ يا قلم" والقصيدة على مجزوء الكامل المرفل، بلغت مئتين وستة وتسعين بيتاً، قسمت إلى ثلاث عشرة مقطوعة متفاوتة فى عدد الأبيات، وقد ضمت القصيدة أربعة وستين اسماً، ما بين أعلام على أشخاص من التراث الشعبى والدينى والتاريخى، ومن الشخصيات المعاصرة، وبين أعلام على جبال وروايات وقصائد شهيرة وأعلام على شهور وأشياء ذات دلالة خاصة، "كالصمصام" اسم سيف الإمام يحيى، وما يهمننا فى هذه القصيدة أنها صورة تاريخية تعتبر سجلاً فى تاريخ اليمن الحديث والقديم، وهو مما يعتبر تمجيداً فى عالم الصورة الشعرية، أن تحمل الصورة التاريخ والأحداث وفلسفات التعبير والأشخاص، فلكى تصور الواقع السياسى المتدنّى فى اليمن الحديث، يمهّد له بتصوير الجذور السياسية البعيدة، وهو يعتقد أن الكارثة الحقيقية فى تاريخ العالم الإسلامى وقعت ببداية الحكم العباسى، الذى نازعت فيه المغنيات سيرة الخلفاء، أما العصر الأموى فعصر الفتوحات الكبرى، الذى استكان بالخيانة والخديعة، وفساد الحكم العباسى كان مطية الغزو المغولى بقيادة "جنكيز خان" وسبباً مباشراً فى تدمير الحضارة، وضياح الدين والعرب بعد ذلك أمام الغزو التركى والاستعماري الحديث" ونقطع من القصيدة صورة تاريخية:

أقول لى: ومتى ابتدئت سخرية القدر البليد؟
والى بدايتها أعود على هدى الحلم الشريد
منذ انحنى مغنى "عليه" واستكان حمى "الوليد" (١)

(١) عليه بنت المهدي كرمز لانهاية الحضارة العربية، والوليد بن عبد الملك كرمز للفتح العربى. من ذيل القصيدة.

واستولد السحب الحبالى ألف "هارون الرشيد"
 حتى امتطى "جنكيز" عاصفة الصواهل والحديد
 وهناك انتعل "التتار" معاطس الشمم العنيد
 وتموكبت زمر الذئاب على دم الغنم البديد
 فاستعجم "الضاد" المبين وراية الفتح المجيد
 أين العروية ؟ هل هنا أنفاس "قيس" أو "لبيد"؟
 أين التماعات السيوف ودفء رنات القصيد؟
 لا ها هنا نار القرى تهدى ، ولا عقب الثريد
 لا مستعيد، ولا اختيال الشدو فى شفتى "وحيد"^(١)

د - الصورة من الذات :

ذات الشاعر أخصب روافد تصويره، وتحىء الخصوبة من الصراع الدرامى بين الشاعر وذاته
 وأجزاء جسمه، وهو يكشف تلك الدراما ويلج عليها فى تصويره إبعاء بطبيعته المتمردة المقيدة،
 وتعبيراً عن واقع الانفصام الذى انبسط فى ضمير الإنسانية، فولد جموداً مادياً طاغياً، كما برزت
 أمامه معان روحية ضائعة:

قد تقولون ذاتى الحس لكن أى شىء أحس ؟ من أين ذاتى
 كل هذا الركام جلد عظامى فإلى أين من يديه انفلاتى ؟
 يحتمسى من رماد عينيه لمحى يرتدى ظل ركبتيه التفانى^(٢)

فهو ينكر أن يكون له أو للإنسانية فى طفيان المادية ذات أو أحاسيس راقية، والهروب من المادية
 مستحيل. لأنها توحدت فى الناس والأشياء وفيه، لا يتميز عنها إنسان بدونها، ويكشف معللاً تلك
 الصورة، ففى بيته الثالث تصوير للواقع من خلال النفس، فهو أسير قصور الرؤية وبعد النظر،
 فكان عينيه احترقتا وتسرب من رمادهما نظره الذى لا يتجاوزهما إلى شىء، كما شلت حركته
 ومات طموحه، لا يتعدى نظره قد ميه، ويلاحظ هنا اتكاؤه على خاصيته فى تفتيت جسمه فى
 الصورة، جلد عظامى، ذاتى، انفلاتى، لمحى، التفانى، وإن الإلحاح بالتعبير بها يعد بديلاً شديداً
 الالتصاق به عن العمى.

(١) 'حكاية سنين ١٩٦٥' من 'مدينة الغد'، و 'وحيد': المغنى التى أجاد وصفها ابن الرومى فى داليته.

(٢) 'السفر إلى الأيام الحضر' ١٩٧٤ 'ديوان' السفر إلى الأيام الحضر.

ويرى الجوامد من خلال ذاته، فيشكلها ويث فيها الروح ويبنى بخيالة عالماً منها، يوحى بفرط المادية المتفشية التي أحالت الناس جوامد، نأسى عليها الجوامد الحقيقية لضياح النموذج الإنساني منها:

كان ينساق جدار موثق	بجدار ، وأئين الطين يحدو
كان يرقى ، ثم ينحط الحصى	مثلما ينشق تحت الرمح نهـد
وينث الركن للممشى صدى	مثلما ينحل فوق الثبن عقد (١)

فكما كانت ذاته وأجزاء جسمه رافداً للصورة، إحياء بالفكرة، أيضاً كانت الأشياء الجامدة التي انعكست ذاته فيها مادة غنية تكسب الصورة لوناً جديداً من التشكيل الموحى بالعزلة والصمت وأثرهما على الشاعر، إذ إنهما يشقان ذاته ويفتتان جسمه، ويلدرك إزاءهما تغير الحياة التي يرصدها من بعيد، وتحول الناس أشياء جامدة سعياً لتحقيق نوع من التقدم المادى والمعيشى.

هـ- الصورة من الطبيعة :

تأنى الطبيعة عند البردوني صوراً متتابعة، يمتزج فيها الصامت والمتحرك، يشها مشاعره، ويلتحم فيها حتى تضيع شخصيته فى تصويره، ويلف الصورة وحدة كونية تظلل بروحها الأشياء والكلمات، فتعمل التشخيص فيها وتلون وتخطف الأحاسيس من صدر المتلقى، فيقف الشاعر مشدوه الخيال يتحدى المبصرين، مصوراً وقت الأصيل فى الريف :

تدلى كمزرعة من شرر	معلقة بذيول القمر
وحام كغاب من الياسمين	تندى على ظله واستمر
فمالت تودعه ربة	وتهتز كاللهب المحتضر
نعابشه وتباكي الطيور	وتستعبر الرابيـات الآخر
ومدت له القرية الهينمات	كلغو الرؤى، كاصطخاب التـر
وأعلت له جوقـة من دخان	ومعزوفة من خوار البقر
فرف كأجنحة "من نضار"	كأردية من دمـوع الزهر
وعراه صحو المدى فارتدى	لهيب ذوائبه واتزر (٢)

(١) 'دوى الصمت سنة ١٩٧٨' من 'زمان بلا نوعية'.

(٢) 'أصيل القرية' سنة ١٩٦٧ من 'مدينة الغد'.

ومن الطبيعة أيضاً وصفه حياة أهل الريف في منازلهم وأسماءهم، ونقل أفكارهم وأنماط التعامل بينهم، كصور طبيعية خاصة بهؤلاء القرويين دون غيرهم من الناس في مكان آخر، وهنا يستخدم البردوني أسلوبه المميز وهو "ذكر الأسماء" في قالب قصصى ليحاكى الواقع ويوحى بما وراء الواقع من بساطة وبراءة يتحلى بها أهل الريف في مواجهة الفقر والمشاكل الاجتماعية، وبالإضافة إلى "ذكر الأسماء" يتتقى لغته دارجة فصيحة في براعة، ويضمها عبارات يقولها الناس دون تكلف رغم فصاحتها ودلالاتها الواقعية، كقوله، التاجر المعتبر، شارع مختصر، ترقع أسمال أطفالها، وغيرها من اللغة والتراكيب التي لا يفقدها عنصر الموسيقى اختياره الشعر التراثي قوالب لها:

وحيا فم القرية العائدين	ونادى عمر ولبنى عمر
وأخفى "عليا" مضيق طويل	ووارى "تقى" شارع مختصر
ودارت ثوان، فـران السكون	ينوع بالذكريات السمر
ففي مسمر "ذكرت" "مريم"	أباها، وناحت كيوم انتحر
وفي مسمر بث "سعد" أباه	شجون الزواج، وأغضى البصر
وثرثر في كل بيت حديث	وأحزن كل حديث وسر
"فام ثريا" تفوق الرجال	وتوحى أمر وأحلى الذكر
فكيف تجلت مساء الزفاف	وفي الصبح مات أبوها الأبر
"وأم على" تربي الدجاج	وتكده خلف ارتعاش الكبير
ترقع أسمال أطفالها	وتحسو عروق يديها الإبر
"وحسان" خان ضرور البنات	به، وانتقى: أم إحدى عشر
وباع "رجا" اخته في الرياض	بألفين، للتاجر المعتبر
ومات "ابن سرحان" يوماً وعاد	يخبر جيرانه، عن سقر
وأصغى السكون إلى كل بيت	كحيران، ينوى وينسى الوطر
وأغفى رفاق الهوى والقطيع	على موعد المنتقى المنتظر
وليلتهم ذكريات وحلم	كلع الندى، في اخضرار الشجر
طيوف، كما حث سرب الحمام	قوادمه، خلف سرب عبر
وكلت رياح، وجنت رياح	ولجم تائي، ولجم طفر
وفتش عن قدميه الدجى	ودب، كأعمى يجوس الحفر
فأذكى هنا جمرات السهاد	وأعطى هناك الرؤي والخدر
وأنتى هزيعاً، وأدمى هزيعاً	فعاد الأصيل المولى سحر ^(١)

فهذا الحس الرفيع من تفاعل الطبيعة الصامتة والمتحركة وتفاعل الإنسان الريفي كجزء منها، ومن مفهوم الشاعر الراقى لفكرة "الوحدة الكونية" التي تبث الروح في الأشياء لتلتقي مع الإنسان في خصائصه الحيائية، ليظل الوحي الأرضي ملكاً للكائنات كما هو ملك للإنسان.

وإن تخليق البردوني في الآفاق مصطحباً مفهومه "للوحة الكونية" وليد نزعة غنائية عذبة وراقية، ترسم الواقع حياً وتبش الذات بحالاتها النفسية المختلفة، وإن خياله القروي المركز جاء بالقرية في المقام الأول، كطبيعة مشاهدة خالدة في ذاته، وكطبيعة بشرية سهلة غير معقدة "تعتبر مصدراً للحياة الخلقية الصحيحة"^(١)، وكعادته التصويرية نراه يستتبع منابع الصورة في ذهنه حتى يصل بها إلى نهاية ترضيه.

ومثاله وصفه "للأصيل" "والربوة" في الصورة السابقة، فهي تميل مودعة بتعكس عليها لون الشفق، فيتحول انحناء الوداع إلى اهتزاز المريض الحزين لفراق أنيسها "الأصيل" وتستغيث بالطيور تستبكيها، وتستعبر أترابها، ليقلع الأنيس عن الرحيل، فالشاعر في هذا الإطار القصصي يبت الطبيعة أدق خلجات النفس الغائرة في عمقه وكأنه يشكو في عزله وصمته فراق بنيه الذين لم ينجبوا بعد، وندرة تنامي الأصوات المحبوبة إلى سمعه، ولم يبن البردوني دولة مثالية في الطبيعة كما فعل الرومانسيون؛ لأنه كان واقعي المنال متواضع المثالية، يراها في الواقع إذا تغير، وفي الناس إذا ارتقوا فلم ينزع المثالية من الحياة ليعتد عن حياة أخرى، فكان أصدق مع نفسه ومجتمعه، يشارك بالكلمة في رحلة الحرية والارتقاء بالمجتمع عن رذائله، ويشارك بها لرفع هموم شعبه ومعالجة أحزانه بالصورة الموحية التي تتولد منه وتعود بالفكر الجديد الناصح له.

وكما نستثيره الطبيعة الجميلة صامتة ومتحركة، نوحى باللون والضوء والرائحة، تستثيره الطبيعة الجامدة، يستوحياها ويبشها حالته النفسية، وينقل إليها مشاعر شعبه، للتعبير عن فرحته بزيارة الزعيم جمال عبد الناصر إلى اليمن عام ألف وتسعمائة وأربعة وستين، وهي أول زيارة له بعد نجاح ثورة اليمن في السادس والعشرين من سبتمبر سنة ألف وتسعمائة وأثنتين وستين، وهذه الطبيعة الجامدة لا تحمل في دلالتها الموضوعية إحياء بنفسها، ولكن، تأخذ الإحياء من بشها الروح، وإشراكها في الصورة كعنصر بناء يشخصه الشاعر ويستولده الحركة، في إطار إدراكه لفكرة "الوحدة الكونية" التي تسيطر على خياله عند استدعائه للأشياء وتنظيمها في ذهنه، وتجسيدها صوراً حية محملة بأحاسيس ومشاعر إنسانية عميقة، فالخصى والحجر والمنحنى والمنحدر والصخر، أشياء جامدة بعيدة عن بؤرة الشعور المصور، يجتريها أساسيات في بنائه القصصي

(١) د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ص ١٧٢، دار العودة، بيروت سنة ١٩٨٦.

المصور للحالة النفسية التي يجتاح شعبه عند استقباله الزعيم الراحل :

أطل ، فأومئ انتظار الحقول	وماج الحصى واشرب الحجر
ومنات الربوة المنحني	ويشرت النسمة المنحدر
واخبر "صروح" عند الجبال	فأورق في كل نجم خبير
واشرق في كل صخر مصيف	يعتقد في كل جو ثمر ^(١)

فهذا الأسلوب القصصي المصور، يعتمد على الحوار والسرد، وأداة الشاعر فيه التشخيص، بما يشيع من روح تعمق الإحساس بالوحدة التي تشد إليها أطراف الصورة، ومن واقعية هذا التصوير للجوامد أنه يوظف في الصورة ما يدركه الشاعر بلمسه، ويجوبه بقدمه، فيجد أنساً في استدعائه، وصدقاً في تشخيصه.

(٧) عناصر تشكيل الصورة:

الصورة وتراسل الخواص : (٢)

يعتبر التراسل عنصراً مشعاً في تشكيل الصورة، إلى جانب التشخيص والتجريد والألوان والموسيقى ومزج المتناقضات والغموض الشفيف الموحى الذي يثير المتلقي لمشاركة الشاعر في عملية الإبداع، كما أنه هروب من الوضوح الذي يشعر الملل^(٣)، والتراسل: "هو تجاوب الروائح والألوان والأصوات في وحدة عميقة"^(٤)، يعبر عن تأثير المشاهدات الدهنية والمرئية في حس الشاعر ووجدانه، وكيفية تلقي ذلك التأثير والانفعال معه وبه في وحدة إدراك ووحدة النفس مع اختلاف المشاعر التي تتنازعها، وقد تلاءمت ملكات البردوني مع "التراسل"، فصاغ به صوراً توحى بعمق انفعاله بتجربته ولحظته الشعرية؛ فيجعل الأشياء تشتم الدفء والاختضار، والدفء من مدركات الحس واللمس، والاختضار من مدركات الرؤية، وذلك لتعميق معنى المخاض المرتقب لوطنه المثالي الذي لم تكن الثورة بدايته:

كل شيء وشى بميلادك الموعود واشتم دفئه واخضراره^(٥)

(١) أصيل القرية سنة ١٩٦٧ من "مدينة الغد".

(٢) تناولنا تراسل الخواص مع عنصر اللون فقط في استخدام البردوني للون .

(٣) انظر: د. علي شري زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة ص ٨٧.

(٤) نفسه ص ٨٢.

(٥) "مدينة الغد سنة ١٩٦٧ من "مدينة الغد".

وتشتبم بطلته "خطو" زوجها الفقيد فى زحام العائد ين من الحروب القبلية بعد الثورة، ويسيطر عليها أيضا مشاعر الترقب والانتظار:

وغداة يوم ، عاد آخر موكب فشممت خطوك فى الزحام الراعد^(١)
ويلون "همس" صتعاء، وهو من مدركات السمع:

همساتها الخضر الرقاق أشف من ومض السراب^(٢)

وليعبّر عن بشاعة تأثير الإعلام العربى فى وجدان الناس، يستخدم التراسل فى بناء قصصى، فياكل "النشرة الإخبارية" وهى من مدركات السمع أيضا، كما يأكل "الرغيف" وهو يوحى بذلك التراسل إلى تعادل أثر الإعلام وأثر الجوع، وكلا الأثرين مدمر، وفى نفس اللحظة يوحى بمدى حاجة الناس إلى الإعلام، الذى يتحول إلى أكاذيب تأكل طموح الإنسان العربى:

طلبت فطور اثنين ، قالوا بأنى وحيد ، فقلت اثنين ، إن معى "صنعا"
أكلت وإياها رغيفاً ونشرة هنا أكلتنا هذه النشرة الأفعى^(٣)

ويأتى القاهرة ضيفاً ، لعل فيها العزاء عن وطنه الجريح بكثرة المنازعات السياسية والعسكرية، وجمود الحياة فيه، فيصطدم بالأشد سوءاً، الكثرة من الناس معدمون فقراء، يتمثل فيهم انهيار الإنسانية، وجبلت القاهرة على المادية المفرطة، ورأى فيها يسيقين بصيرته الطبقيّة وانعدام المساواة، والخنوع لبطء الحياة المفروضة بعد هزيمة سنة ١٩٦٧، فحمل على كاهله مصر أم العروبة المنتكسة وموم وطنه اليمن، فقدا أو تمنى أن يغدو هواء لا يفكر ولا يحزن، تحمله الرياح وتضمه الصحراء فيصف المسموع بالألوان، كوصفه للأسماء "وهى من مدركات السمع" بالاصفرار، إمعاناً فى أزلية الفقر وتضرر الإنسان به، فكان الأسماء عند اختيارها للمولود منذرة بمستقبله المريض بالسل، وهذه مبالغة تقتضيها الحالة النفسية الحزينة، وقد قصد إليها فى صورته، لأنه كان من الممكن أن يصف "الوجوه" بالاصفرار بدلاً من "الأسامى"، ولم يفعل إشاراً للتراسل وتكثيف الحالة النفسية:

من هنا ؟ غير الأسامى الصفر تصرخ فى خفوت
غير انهيار الأدمية وارتفاع البنكنوت
وحدى ألوك صدى الرياح وأرتدى عرى الخبوت^(٤)

(١) 'امراة الفقيد سنة ١٩٦٤' من 'مدينة الغد'.

(٢) 'عائده سنة ١٩٦٣' من 'مدينة الغد'.

(٣) 'صنعاء فى فندق أموى سنة ١٩٧٧' من 'زمان بلا نوعية'.

(٤) 'أنسى أن أموت سنة ١٩٧١' من 'العينى أم بليقيس'، الخبوت: الصحراء المعتلة.

وفى بيته الأخير من الصورة، وجدناه يمزج صوت الرياح، والصدى من ملركات السمع، تأكيداً لمعنى الطبقة التى تعزل الكثرة إلى الجوع والعري، وكذلك يتضح مزجه للمتناقضات فى الصورة نفسها، ارتدى، عرى وتصرخ، خفوت، إذن تكاثفت فى الصورة إلى جانب التراسل، عناصر أخرى، كمزج المتناقضات والتشخيص الذى جعل الأسماء تصرخ وتسلم فى الإنسان، والطباق الذى ولد مفارقة تصويرية فى البيت الثانى بين انهيار وارتفاع، والطباق من خصائصه الأسلوبية فى التصوير، وتنبهر تلك العناصر فى تشكيله الموسيقى الذى أوحى بترتيب الصورة فى إطار التدرج المنطقى للشاعر من تأثير العام وهو حركة الناس وانهيارهم - فى الخاص - وهو نفس الشاعر، المثالة فى البيت الثالث، فاليث الأول والثانى يشتملان على ست مدات بالألف: ذا، هنا، الأسامى، انهيار الأدمية، ارتفاع، تحدث إيقاعاً ونبراً عالياً، يوحى بوصف المشاهدات العامة المحزنة، وتأثيرها على نفس الشاعر، فالمدات تعد تأوهات نفسية، يطلقها الشاعر فى لغة صورته المنتقاة، ثم يأتى البيت الثالث، يقسمه مد الألف وهو الوحيد فيه، ليوحى بانعكاس ما كان إلى ذاته، التى تفردت بعد ذلك بمد الباء مرتين: وحدى، ارتدى، ومد الواو مرتين: ألوك، الخبوت، فى حين لم يذكر مد الباء إلا مرة فى البيت الأول، ولم يذكر مد الواو إلا فى قافية الأبيات وصورته الأخيرة، وهذان المدان بالبهاء والواو يشيعان نبراً وإيقاعاً خفيفاً يكشف الإحساس بتفرد تأثيره بهوم شعبه العربى، ويؤكد التبرة العالية فى بيته الأول، انتقاؤه لكلمات تشتمل على حروف ذات صفير كالسين والصاد فى المتجاورات: الأسامى، الصفر. تصرخ، ويتعلم ذلك فى بيته الثانى، الذى يضم الهاء والياء المشددة إلى جانب المد بالألف؛ ليوحى - كما سبق - بالألم الدفين، ثم يأتى البيت الثالث مشتملاً أكثر على حروف الهمس: الواو والحاء والياء والكاف، وهو ينهى كل صورة بوقعه الموسيقى المختار أيضاً، فالتاء وهى من حروف الهمس، يسبقها يواو المد؛ لتستقطب الأنفاس المترددة، وتظلل الوحدات الموسيقية المكررة بنهاية ممتدة متوقعة، بهذا لا تصبح القافية مجرد خاتمة رتيبة، بل عنصر موسيقى يشارك فى بقية العناصر المتجانسة.

ولقد سبق أن تناولت التجريد والتشخيص - وهما من وسائل تشكيل الصورة عند البردوني - فى خصائص الصورة، لتفردهما فى معظم صورته، واستخدامهما بطريقة تميزه عن كونهما مجرد أداتين فى التشكيل، كما تناولت الألوان أيضاً فى خصائص الصورة؛ لأن إدراكات اللون بالنسبة للبردوني فريدة الاستخدام فى الصورة، وتعتبر من غرائب الأدوات المصورة، لخروجها عن دائرة حسه الظاهر.

ونذكر مثلاً يضم فى طياته عناصر تشكيل صورته مجتمعه، يحشد لها ليشحن الصورة بالغموض والتهويم، ويجتز من خصائصه الأسلوبية الطباق، ليضيف إلى التناقض تعميقاً لحالة

التوتر التي يجاها، كما يرسم صوراً هي خلفيات مكانية زمانية لصور أخرى، تبين بوضوح دوره القيادي في بلاده لتغيير واقع اليمن قبل الثورة:

من القبر ، من حشرجات التراب	على الجمر ، من مهرجان الذباب
ومن حيث كان يدق القطيع	طبول الصلاة أمام الذئاب
ومن حيث يحثو حنين الربى	غبار المنى ونجيع السراب
ومن حيث يتلو السؤال السؤال	ويطلع الوهم ذعر الجواب
عرفت اصفرار الرماد العجوز	ليحمر فيه طفور الشباب
وحرقت أنفاسى المطفآت	وأطفأنها بالحريق المذاب
فلإن حروفي اختلاج السهول	وشوق السواقي وخفق الهضاب ^(١)

تشوش الصور بالغموض في بدايتها؛ لاتخاذ الشاعر رموزاً توحى بمأساة بيع الحكومات الأوطان والشعوب للمستعمر الحديث، وهؤلاء المفرطون في أوطانهم كذباب في مهرجان النار، بما يضئ طريق نهايتهم، ويحذرهم من الهاوية، رغم أن الشعب ميت في رمز التراب، وهو قطع يقدم القربان للذئاب، ويوحى بالتناقض المعكوس مع الصوت في دق القطيع الطبول للذئاب، وكذلك يعمل التناقض في صورته قبل الأخيرة، إذ يحرق ويطفى بالحريق، كما يعتمد في الصورة على أسلوب: تماثل النهاية والبداية كقوله: المطفآت وأطفأنها، وفي الوقت ذاته يعمل التكرار لتكثيف حالة الحيرة والضياغ، ويستخدم التراسل في عزفه للون الأصفر، بالإضافة إلى التشخيص الذي لا يخلو منه صورة، ويتميز في البيت الثالث مزج التجريد بالتشخيص: حنين الربى يحثو غبار المنى، وفيه أيضاً التضاد بين النجيع والسراب: فالنجيع هو الماء النмир^(٢) والسراب هو توهم رؤية الماء.

والشاعر بهذا التركيب يعقد خيوط الصورة، بالإغراق في عدم منطقيتها؛ ليعبر عن قوة كلمته الشاعرة في زمن الضعف قبل الثورة، ومدى تأثيرها الإيجابي في شعبه، ويتضح ذلك المعنى من هذه الصور، التي يصعب تتبع فكرته فيها، وهي تحويل الوهن والموت إلى قوة وحياة:

أنا من غزلت انتحار الحياة	هنا شفقاً من زفير العذاب
ولحنه سحراً يحتسى	رؤى الفجر بين ذراعي كتاب
وتنبض فيه عروق السكون	ويمتد في ثلجه الانهباب ^(٣)

(١) 'إلى قارئى سنة ١٩٦٣' من 'في طريق الفجر'.

(٢) لسان العرب ص ٤٥٦١ رقم ٤.

(٣) 'إلى قارئى سنة ١٩٦٣' من 'في طريق الفجر'.

ففى بيته الأول يجسد الموت إلى لون الشفق من صوت الزفير المتألم، وفى بيته الثانى يجسده وهو أصلاً مجرد إلى لحن يسمع وسحر يرى، وجعلهما شيئاً واحداً فى ذاته، هذا الشيء "الموت أو الجهل" يحوله أيضاً إلى شخص يلتهم العلم ويسعى إليه، فيحيا به ويتحول السكون إلى نبض وعروق ولهب من الثلج، والبردونى صاغ صورته بهذا التشابك ليصور معاناته فى صياغته الحياة كلمات قوية فى زمن انعدام الكلمة الحرة البناء عبر رحلة فنية شاقة وصادقة، ليسر على أبناء شعبه استطلاع الماضى المظلم والتعم بالحاضر، وقد رأى الشاعر أن التشخيص والتجربة والتراسل والألوان والتناقض الممزوج مثل: تنبض عروق السكون، يمتد فى ثلجه الالتها ب. وكذلك بعض خصائصه الأسلوبية كال تكرار والطباق وتماثل النهاية والبداية بين آخر صدر البيت وأول عجزه، كلها عناصر يصهرها لىنى صورته المعبرة عن حالته وحالة شعبه قبل الثورة، وأبعاد كفاحه بالكلمة المسموعة من أجلهم.

(أ) لغة الصورة؛

لغة البردونى المصورة شديدة الخصوصية به، تميزه بفرديتها، وما تفجر من صور ذات دلالات نفسية عميقة ومركزة "فسمع منها الموسيقى والمعنى، والبساطة والزخرفة، والفكرة، والقوة الدرامية، والتكثيف الغنائى، والكنائية، واللون والضوء"^(١)، وعندما تمتاز الكلمة بالكلمة، تعلو الصورة آفاق الخيال، وتدور إلى جانب أخرى فى فلكه النفسى، وهو لا يستدعى غريب الكلمات؛ بل "الكلمة التى توائم تجربته وتمشى معها، فتشعر بصدق العاطفة والتعبير"^(٢)، ويمتاز أيضاً "بصبغ الألفاظ العادية المألوفة - كما سنرى - بصبغة شعرية رائقة، يجمعها بمهارة فى جمل وعبارات"^(٣)، والبردونى يعتبر بذلك علامة بارزة فى تجديد لغة الصورة الشعرية، فالكلمة تحمل دلالتها اللغوية بالإضافة إلى موقعها فى الصورة إلى جانب أخرى، مع ما تستدره تلك الكلمة من عوالم خفية فى قرارة نفسه وضميره، ولذا اختارها دون غيرها، وهدمها حتى استلقت فى صورته موحية وأمينة، ولنتأمل الصفة فى هذه الصورة، وهو يناجى صديقه فى قبره:

١- دور الصفة :

شاخت الأمسية المليون فى ريش صوتى، واتحنى ظهر سهادى^(٤)

(١) د. الطاهر أحمد مكى: الشعر العربى المعاصر ص ٨٠.

(٢) نفسه ص ٧٩.

(٣) نفسه ص ٧٨.

(٤) رسالة : إلى صديق فى قبره سنة ١٩٨٣ من "ترجمة رملىة"

فاسم العدد "المليون" جاء "صفة"، وهو اسم دارج كثير الشيوخ، غداً جديداً في موقعه، لم يقصد به الشاعر دلالة الحصر البسيطة، بل تنامي الأبعاد والأعداد، وبذلك لاءمت الصفة الفعل شاخت الذي جسم الأسمية عجوزاً في صورة مركبة، فالصفة "المليون" طرفاً الصورة، بموقعها صفة في الطرف الأول وهي شيخوخة الأسمية، وموقعها في الطرف الثاني جزءاً من الصوت الذي شخصه أيضاً طائراً حزينا، وتأتي الصورة الثالثة طرفاً يؤكد الطرفين السابقين ويعمق الصورة الكلية، فيلتقي الانحناء والشيخوخة والمليون كعناصر مختلفة تصب في حالته النفسية، وهي اليأس من تغيير أفكار الإنسان اليمنى ليحيا واقعه الجديد في انطلاقة وحرية، إذن، اكتسبت الصفة معنى جديداً من التقائها بكلمات أخرى في الصورة.. وبالإضافة إلى ذلك تعد كل كلمة صورة بذاتها؛ لأنها تستدعي شيئاً مصوراً في أذهاننا، يضمه الشاعر في وحدة نفسية رحيبة، تسع أنماطه التصويرية، فهذا التشكيل اللغوي هادر بالطاقة التصويرية لإفراداً وتركيباً.

وقد يفجأنا الشاعر بصفة دارجة أيضاً، ولكن إذا تصورت إلى الموصوف رأيناها تفيض من عالم الكوابيس المفزعة؛ تعبيراً عن المادية المفرطة التي انحدر إليها الإنسان:

من جلدي الخشبي أخرج تدخل الأزمان جلدي^(١)

فكلمة "الخشبي" صفة تعبر بوضوح عن جمود الإنسان لدلالاتها الواقعية، وعدم منطقية الواقع لدلالاتها الإيحائية كوصف للجلد، مما يوحي بانفصال الإنسان عن روحه المثالية.

وقد تحمل الصفة مسئولية بناء الصورة؛ لإمكان وقوعها عنصرين في عناصر البناء:

للشواني لغة عشبية للأسى أجنحة ترقو^(٢)

فوصف اللغة بالعشب، فيه تجسيد من ناحية، وفيه ترأسل من ناحية أخرى؛ لأن اللغة من مدركات السمع، والعشب من مدركات اللمس والبصر، فكأنه يلمس اللغة ويسمع العشب في رحابة الصورة.

وقد ينزلق إلى إغراء الصفة، فيخفق التصوير ويهرب التكثيف الذي يمهده له:

ويرخي الصمت رجليه علسى عكازه يركع
فتمضى المية الشعشا ويأتي الخاطر الأصلع^(٣)

(١) 'صباد البروق سنة ١٩٧٦' من 'وجوه دخانية'.

(٢) 'دوى الصمت سنة ١٩٧٨' من 'زمان بلا نوعية'.

(٣) 'بين بدايتين سنة ١٩٧٩' من 'زمان بلا نوعية'.

فوصف الخاطر بالصلع وصف غير موفق، لأنه ليس لكل الكلمات الدارجة الإيحاء المناسب للموصوف في الصورة، والبرذونى يفرط في الوصف باللغة الدارجة فيقع أسير محاكاة الواقع في غير لياقة وعمق، فبالإضافة إلى شيوع الوصف "الأصلع" لهيئة إنسان معين، يحمل تجسماً للموصوف، يتنافر مع ارتقائه وتجرده، كما يتنافر مع شمول الصورة التي توحى بالدعر من الصمت والمعجز والعزلة، وقد دفع الشاعر إلى تلك الصفة: أولاً: محاولته تقريب الصورة إلى المتلقى بمحاكاة لغته. وثانياً: شغف الشاعر الشديد بأسلوب التناقض والطباق: فتمضى، يأتي والشعث، الأصلع.

ب - التكرار في الصورة :

الحزن الجديد - بتعبير الشاعر - ارتسم في كل شيء، وتمثل في أشد الأشياء ثباتاً وهو الزمن، والزمن مفروض علينا يدرتنا اعتيادياً، وأقل وحدات الزمن "الثانية" يكررها، ويتحول بها ويجسمها، ليشتع في جنبات الصورة التوتر والخوف من ذلك الحزن الذي:

يكتب الأقدار في ثانية	ثم في ثانية يمحو الكتابه
لثواني اليوم أيد وفم	مثلما تعدو على المدعور غابه
وصيون تغزل الملح كما	تغزل الأشباح أنقاض الخرابه (١)

فتكرار اسم الزمن "ثانية" أفاد ملازمة الحزن والخوف للزمن والإنسان وليست الملازمة وليدة حادثة أو زمن معين، بل ملازمة امتزجت بكيان الإنسان الذي تغزل عيناه الخوف المستقر في ذاته وتمكسه في تصرفاته، وهله حقيقة نفسية، أن المدعور يشاهد ما يفرزه ذهنه الخائف، وليس المشاهد الواقعة إزاء عينيه، وهذا الحزن الجديد يجثم على روح الإنسان من سوء الأوضاع السياسية فالاقتصادية المتعمدة.

وقد تتكرر الكلمة مستندة لطريقين. إيهاء بتوحيدهما في التأثير بالموقف الواحد، كامرأة الفقيد الخائفة، التي ارنأت الجدران في حالتها ترتقب عودته المستحيلة، بل كانت الجدران أشد تأثراً بما ينعكس عليها من تشخيص يبرز الوحشة والكآبة:

لا تنطفئ يا شمس ، غابات الدجى	ياكلن وجهى ، يستلطن مراقدى
وسهدت ، والجدران تصفى مثلما	أصفى ، وتسعل كالجريح الساهد (٢)

(١) 'عينة جديدة من الحزن سنة ١٩٧٣' من 'لعينى أم بلفيس'.

(٢) 'امرأة الفقيد سنة ١٩٦٤' من 'مدينة الغد'.

تكرار الإصغاء أفاد وحدة المشاركة في الموقف، وتكرار معنى الأكل في البيت الأول أفاد المبالغة في الخوف.

وقد يلح الشاعر على تكرار كلمات ذات دلالة بيئية ونفسية عالية، بمثابة الخلفية التصويرية الصوتية لتجربته الذاتية، كتكرار معنى "السعال" في أفعال وأسماء، فيأتي التكرار خلال صورة واحدة، ويأتي خلال قصيدة واحدة، كما يأتي خلال نتاجه الشعري الغزير، ومثال ما جاء في صورة واحدة، وصفه لحسناء ريفية جرفها سيل المادة في المجتمع إلى الانحراف :

وتسعل في صدرها أمسيات من الطين تبصق ذوب الحنايا
فلا طيف حب يشق إليها سعال الكوى أو فحيح الزوايا^(١)

فمعنى "السعال" يجترع عالمًا مغرقًا في المرض والفقر، وتزداد حدة الصورة من إسناده إلى الجوامد كالكوى، والمجردات كالأمسيات، فيقوم التسخين ببيت الحياة فيها، لتلتحم مع الشاعر في وحدة تأثر عميقة وقوية، ويضيق في الصورة بعض الكلمات غير اللاتقة مثل، تبصق، لأنها ذابت في معنى "السعال" فكانت تكملة له في الصورة الصوتية المتدفقة بالحركة.

ومثال ما جاء مكرراً بلفظه ومعناه في الصورة، تضمه قصيدة واحدة كلها صورة، تكرار "الليل" ولوازمه: الصمت والسكون والظلماء، تعبيراً عن سيطرة الفقر، ودحض الطموح الإنساني المقصود، ومدى معاناة الفقراء، فيصور الشاعر مساكنهم تحت وطأة الليل:

نامت ، ونام الليل فوق سكونها وتغلقت بالصمت والظلماء
وغفت بأحضان السكون وفوقها جثت الدجى منشورة الأشلاء
وتلملت تحت الظلام كأنها شيخ ينوء بأثقل الأعباء
أصغى إليها الليل لم يسمع بها إلا أنين الجوع في الأحشاء
ودجت ليالى الجائعين ونمحتها مهج الجباع قتيلة الأهواء^(٢)

فكل الصور المتلاحقة تتابع كلمة واحدة وتنبنى عليها بمعانيها وهي "الليل" ولليل عند البردوني مفهوم آخر؛ لأنه قرينه الأسود الأبدي المكروه عليه، وقد تكررت الكلمة بلوازمها ثلاث عشرة مرة: نامت - نام - الليل - سكونها - الصمت - الظلماء - غفت - السكون - الدجى - الظلام -

(١) نهاية حسناء ريفية سنة ١٩٦٥ من 'مدينة الغد'.

(٢) 'لبالى الجائعين' من 'من أرض بلقيس'.

الليل - دجت - لبالي - بالإضافة الى الإيحاء بالليل فى "الأحشاء".

ومثال ما جاء مكرراً فى نتاجه الشعرى الغزير أفعال الصوت والحركة العتيقة، كمعادل بديل عن العمى، مثل "نطحن" فى هذه الآيات:

- | | |
|----------------------------------|----------------------------------|
| - وتطبخ الشهب رماد الضحى | وتطحن الريح عشايا الصقيع (١) |
| - أو ما تلمحينه كيف يعدو | بطحن الريح والشظايا المثار؟ (٢) |
| - سربنا، وسرنا نطحن الشوك والحصى | ونحسو، ونقتات الغبار المجرحا (٣) |

ولا يخفى اعتماده على التشخيص لإبراز قوة الحركة، ثم إداركه لدور التوافق فى بناء الصورة، فتشخيص الشهب والريح والضحى فى البيت الأول يؤازره عنف الفعلين: تطبخ وتطحن، ويوافق العدو الطحن والشظايا فى البيت الثانى، ليبرز قوة الطحن، والسير المتواصل ليلاً ونهاراً يوافق أيضاً روح الإصرار لطحن العواقي المتمثلة فى الشوك والحصى.

والبردؤنى فى استدعائه لتلك الكلمة المكورة وإيرازها بمعان أخرى تقوى معناها، إنما يركز على التشكيل الحسى للصورة بالتشخيص؛ لتكون الصورة أوقع، وهو لا يفرق فى الحسية، ويخفف من الحسية بتشخيص المجرد وإدخال عناصر الحركة والضوء كقوله، عشايا الصقيع، فالعشايا: عدم الرؤية بالليل أو الذين لا يرون بالليل، وتحمل عكس الإضاءة وهو السواد، والصقيع: البرد الشديد، وتحمل الكلمة إلى جانب دلالة البرد، دلالة لونية بيضاء من الثلوج موطن البرد، إذن فهذا التركيب الإضافى يحوى التجريد والتشخيص واللون والضوء فى امتزاج الكلمتين والدالتين، وكطرف "يطحنه الريح"، رمز روح التعبير التى غرسها الشاعر فى شعبه بشعره وكلمة الحق والحرية.

وليس التكرار موفقاً دائماً عند البردؤنى، أحياناً يأتى للحشو وملء الفراغ، فيحيل الصورة إلى عبث، أيضاً لمحاولة محاكاة الواقع بلغة الواقع الدارجة، يقول فى وصف الثوار:

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| من العشق جاءوا، كالأساطير والرؤى | إلى العشق جاءوا، جمره وكبرتوا |
| وكانوا عفاريتاً من الشوق كلما | أتوا بقعة أصبوا حصاها وعفرتوا (٤) |

يكرر كلمتين: العشق جاءوا، كما كرر كلمة؛ عفاريتاً فى توليد فعلها، والتكرار لمجرد الحشو

(١) 'فاتحة سنة ١٩٦٨' من 'مدينة الغد'.

(٢) 'مدينة الغد سنة ١٩٦٧' من 'مدينة الغد'.

(٣) 'من رحلة الطاحونة إلى الميلاد الثانى سنة ١٩٦٩' من 'مدينة الغد'.

(٤) 'نقوش فى ذاكرات الريح سنة ١٩٧٩' من 'زمان بلا نوعية'.

والمبالغة ويتضح التكلف فى ممارسة خصائصه اللغوية، وهى توليد الأفعال واشتقاقها من الكلمات الجسامدة مثل: كبرتوا من الكبريت، وعفرتوا من العفريت، وشبوع الأخيرتين لا يسمح باستخدامهما فى حالته النفسية إن كان صادق التعبير؛ لأنه يتحدث عن الأحرار الذين أشعلوا روح الحرية بدمائهم، بينما الكلمتان تأخذان تصوير المرح والهراء لمجرد المبالغة البسيطة.

ج - التضاد فى الصورة :

التضاد أحد الوسائل اللغوية التى يعتمد عليها البردنى لتوليد المفارقة، وللتعبير عن تجارب ذات أبعاد معقدة فى نفسه، ومتضاربة فى الواقع، ففى المقارنة بينه وبين بعض الذين آذوه وحقدوا عليه مكانته الفنية فى بلاده، يستخدم التضاد مولداً مفارقة تصويرية:

ورضيت أن أشقى وأسعدهم وهجُ الوحول وزخرف العفن^(١)

لقد أضاف إلى الوهج والزخرف الوحول والعفن رغم تناقض المضافين، ليحط من اختيارهم، وتأتى المفارقة بين موقفين: الرضا بالشقاء والسعادة بالظاهر وهو الوهج والزخرفة فى حين أن باطنه الوحول والعفن، فالصورة تشع بالقيم وتحث على الأخلاق والتجمل بالصبر على الشقاء الشريف، وعدم الانسياق خلف مباحج قيمة الباطن.

ولالإيحاء بالنشوة الجنسية المطمئنة، يعتمد على التضاد والتكرار .

الجمرات الخضر فى لسه تثلجت واحدة واحدة^(٢)

فالتضاد بين الجمرات والخضر، واصطدامهما يصور مدى اللهفة العارمة إلى الأنى، فهى متقدة الرغبة والتأثير كالجمرات، ناعمة الملمس كنضارة الخضرة وطراوتها، ويحول التضاد اللغوى إلى مقابلة بين الجمرات وتثلجت، إيحاء بانقضاء الرغبة والطمأنينة التى يصورها بالتكرار: واحدة واحدة.

ويستخدم التضاد اللفظى لتصوير واقع المجتمع الطبقي، فالإنسان فيه منعزل بفقره، ليس له رداء إلا عرى الصحارى يتيه فيها بعيداً عن إحساسه بالنقص فى المجتمع المادى :

وحدى الوك صدى الرياح وأرتدى عرى الخبوت^(٣)

فالتضاد بين : أرتدى وعرى ، يوحى بالفقر ورغبة الهروب من الطبقة .

(١) فى الجراح سنة ١٩٦٣ من 'فى طريق الفجر'.

(٢) 'خدعة' من 'مدينة الغد'.

(٣) أنسى أن أموت سنة ١٩٧١ من 'لمنى أم بلفيس' .

د- التحول اللغوي :

ومن وسائله اللغوية أيضاً لبناء الصورة "التحول اللغوي" ونقصد به تتبع الشاعر لكلمته عبر صورتين مختلفتين، فتختلف دلالتها النفسية واللغوية فيهما، وتتولد من الاختلاف صورة خلال القصيدة، تربط بدايتها بنهايتها وأجزائها، وتوحى بالتعبير عن مشهدين وعصرين مختلفين رغم توحيدهما في اللغة:

- صمت ، إغفاء ثلجي لم يلمح في الحلم الصبحا
- وغلا في الثلج دم حى فأحال برودته شعله^(١)

فالبيتان من قصيدة واحدة متعددة القوافي، يتأمل فيها الوضع السياسي في اليمن زمن الأئمة، ثم يتحول إلى الحاضر، والصورة الأولى تشكيلة لغوية من: الصمت - الإغفاء - الثلج - واستحالة شروق الصبح، والصورة الثانية أيضاً تشكيلة لغوية مما سبق، ولكنه قد تحول إلى معان أخرى من نفس اللغة باستثناء "غلا" ليحدث تحولاً متناقضاً مع "صمت"، فالإغفاء الثلجي صار دمًا حياً، واستحالة الشروق من النوم الثقيل غدت نارا مشتعلة، كما تحول الصمت بالتناقض والتضاد إلى غليان، وهو يستخدم التحول اللغوي لتأكيد الحدث والموقف وهو التغيير الفعلي في الحياة السياسية في بلاده.

الصورة الشعرية بين التقليد والإبداع:

لم يحاول البردوني الخروج عن القالب التراثي الشعري^(٢)، مؤثراً أصالة البناء وهديره الموسيقي الأثير، الذي واءم شخصيته الفنية ودراسته الأكاديمية لفنون اللغة والأدب، ومن ثم فقد أبدع في هذا الإطار وجاء بالجديد الرائد في عالم الصورة الشعرية، ويتخلق الإبداع من ثقافته الغزيرة والمتشعبة في أرجاء العوالم الشعرية المترجمة، والإلمام المستير بالشعر العربي القديم والحديث، ومدى تأثيره بالتيارات والفنون العالمية الوافدة سلباً وإيجاباً. وقناعتة الفنية برحابة التصوير في حقول اللغة، جعلته حذراً في تأثيره بالشعر العالمي المترجم، فاسترقد أنماطاً جزئية تكشف جوانب الإيحاء في الصورة، وتجسد فيها روح الألفاظ والتراكيب، وتدفع المتلقى - لئلا تلك

(١) ' لا ارتداد سنة ١٩٦٣ ' من 'في طريق الفجر'.

(٢) سوى مرة واحدة في قصيدته: الحريق السجين سنة ١٩٦٣ من ديوان 'في طريق الفجر' خلال بيتين في مقدمة القصيدة فقط.

الأنماط من مفاجأة وإغراب - إلى تعلقه بمعايشة اللحظة الأولى للتجربة التي تتولد فيها الصورة، للبحث عن ومضات تنير له تلاحمه مع خيال الشاعر، والبردوني لذلك ليس شاعراً رمزياً ولا سريالياً؛ لأنه "لا تتحقق" الرمزية إلا داخل إطار من الصور الرمزية المركبة، أما الصورة أو الصور الجزئية فإنها - مهما كانت قيمتها - لا تستطيع خلق قصيدة رمزية حقه" (١). كما أنه من الفوارق الهامة بين الرمزيين وشعراء استلهموا الصور الرمزية، أن "الرمزيين يعتبرون الرمزية سمة كلية للأسلوب، وليست سمة لتلك العلاقات الجزئية التي تربط كلمة بأخرى" (٢).

ومن الممكن أن نقسم صور البردوني من حيث الإبداع والتقليد إلى ثلاثة أقسام، الأول: الصور التي يشكلها بالتشخيص والتجريد والتراسل ومزج المتناقضات، وهى السواد الأعظم من نتاجه الشعري، وقد ورد منها فيما سبق الكثير، والثاني: الصور الحسية التي تقوم على التشبيه المنظور دون إعمال للخيال الذي عهدناه فيه، وقد تصل من فرط حسيتها إلى فقدان العاطفة، ومن ذلك وصفه حضور حبيته في خاطره بإناء الفضة اللامعة أو بلمعان الفضة :

وإذا ذكرت لقاءها ورحيقها لاقيت في الذكرى خيال الجمام (٣)

فالصورة رغم دورائها في فلك الذكرى المجرد، فإن المشبه به "خيال الفضة اللامعة" قد صبغ عناصرها بالحسية، التي يبدو فيها تقليد البردوني نمط التصوير التشبيهي عند شعرائنا القدامى.

ومن الصور الحسية أيضاً، والتي تخلو من العاطفة والانفعال والتوتر، ما جاء في القصيدة نفسها:

وتلفت السارى إلى السارى كما تلتفت الأعمى إلى التعمامى

لقد اعتمدت الصورة بالتكرار غير الموحى، ويموت العاطفة وفقدان الفكرة، لعدم استخدام الشاعر أى عنصر من عناصر التشكيل، وتكلفه للمشبه به الذى جاء حشوفاً فارغاً من المعنى والمنطقية، وقد تكون الصورة حسية، ولكنها مفعمة بالإحياء المنشط للخيال، وذلك حينما يعمل التشخيص فيبث الروح فى التشكيل، من ذلك وصفه الساخر للمسؤولين فى الحكومات الذين يركبون كل موجة سعياً لتحقيق مصالحهم:

(١) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ٨٧.

(٢) نفسه ص ٨٧.

(٣) "لقيتها سنة ١٩٥٩" من "فى طريق الفجر".

نرى ها هنا وتلاقى هناك صفوفاً من الوحل تتلو صفوف
عليها وجوه أراق النفاق ملامحها واضع الأنوف^(١)

والقسم الثالث من أقسام صور البردوني من حيث الإبداع والتقليد:
الصور الإبداعية الرمزية والسريالية:

أ- الصورة والرمزية :

الجرأة أقوى صفات البردوني للإقدام على أنماط تلك الصور وتركيباتها المزدوجة والمعقدة، فله قصائد ذات إطار رمزي، تدل على أنه قد استلهم من الرمزية ما استلهمه منها شعراء العرب المخضون،^(٢) وهو استلهم جزئى لم يخترق جدار المذهبية الرمزية، فعندما يتنازع الشاعر عواطف مختلفة، بين حب الثورة والخوف والإشفاق عليها من ضلالها في طريق ضد مصالح الشعب الذى فداها بدمه، وتكسرت محاولاته في تنبيه الأحرار الحاكمين لتلك السليبات، يتخذ الإطار الرمزي للثورة "طفلاً" كبداية عاطفية، ويتيح له حرية التعبير مع الحفاظ على أواصر الصلة بينه وبينها، ولينمو الصراع في إطار ودى رمزي، تتدفق فيه المشاعر خليطاً من الحلم والواقع. فنراه قد "نخطى بتشخيصه حدود الاستعارة ليبنى الرمز، فقد تتبع الوجه الحقيقي للرمز "الطفل الجنين" وأكدّه بما هو من خصائصه، وترك لنا الباب مفتوحاً لكي نحدث بالوجه الآخر من الرمز، واستلهمنا ما أراد أن يوصل إلينا، فجمع بين الواقعي والتجريدي "الرمزي". فتجاوز حدود العلاقات الحسية والدلالات الوضيعة الضيقة^(٣)، وقد شخص يوم الثورة "جيناً" وهو أمه، ورسم صوراً تهيم بالتناؤل لمقدم المولود القريب، ويرى في حلمه "النيلى" السعيد المتشئ مهد الضيف الحبيب :

هناك رؤى مبهمة نبيلة المنبع
حمام من الأغنيات على جدول ممر^(٤)

ويعتمد أسلوب "التعبير الرمزي" فشخص الرؤى وهى تجريدية بوصفها نيلى وهى حسية، وجمع في الصورة الثانية بأسلوب "تراسل الحواس" بين اللون والحركة والصوت، عندما شخص

(١) 'عازف الصمت سنة ١٩٦٣' من 'في طريق الفجر

(٢) انظر: د. على عيسى زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١١١ وما بعدها.

(٣) انظر: د. محمد فؤاد أحمد: الرمز والرمزية ص ٢٨٥ وما بعدها، في تحليله للرمز عند الشاعر صلاح عبد الصبور.

(٤) 'اليوم الجنين سنة ١٩٦٥' من 'مدينة الغد'.

الأغنيات وهى من مدركات السمع - حماماً، وهو من مدركات الرؤية واللمس، كما أوحى بالضوء المنبثق من الطبيعة المقسمة بالحركة: الحمام المرفرف والجدول، وذلك يدل على تعانق الجوانب النفسية والأشياء الخارجية فى الصورة للتعبير عن حالة الانتشاء "بالطفل"، ويمضى فى إطار رمزى قصصى، يمزج الأشياء والمشاعر:

خطاه وحلم يمسى	هناك انتظار يحس
إلى لمسسه المبدع	ودفء صريع يحن
تباشيره اللمع	وواد يصصـيخ إلى
وليسد بلا مـرضع	فـأحلم أن الجنين
على خصـصـره الطبع	فـألوى زنود الحنان
فأرضعه أدمعى	ويحبـو على ساعدى
يفتشن عنه مـعى	وينأى فـتـرنو الكوى
ويمضى بلا مـسـرجع	ويرتد حلم مـمضى
على العامـر البلقع	وتحتشد الأمسيات
إلى شـرفـة المطلع	فأرجوه أن يشرب
إلى النور من أضـلـعى	أمـد له سـلـمـا
ويصفى بلا مـسـمع	وأشـدو لمـيـلاده
والقاه فى مـقـطـع ^(١)	فأبـكـيه فى مـقـطـع

ففى القصيدة مستويان للرمز، المستوى الحقيقى الذى اتخذهُ الشاعر بمثابة القالب لعاطفته "وهو الجنين" المولود، ثم المستوى التجريدى الرمزى^(٢) وهو يوم الثورة، الذى شارك فى مخاضه، وانتشى بسيرته، وأرضعه أدمعه وسقاه بدمه، فجا على ساعده، ولكنه - الطفل الثورة - ناه إزاء الواقع وأنكر أمه - الشاعر أو الشعب - فعد له المساعدة بتتوير طريقه فلم يجب، وغناه فلم يسمع، فينفطر القلب بالحزن ويكى على ضياع ذلك "الطفل العاق" الذى أشاح عن أهله وحرّمهم من الانتساب إليه، إذن فالثورة اليمينية أخفقت فى تحقيق المطالب التى ولدت من أجل تحقيقها، كالحرية والعدل، وقد كانت تلك الفترة من تاريخ اليمن شائكة، وأرى أن الشاعر حاول استخدام

(١) نفسها.

(٢) انظر: الرمز والرمزية ص ٢٨٦.

الرمز ليس خوفاً، ولكن تأدياً مع الجيش المصرى الذى ساند الثورة ولما يخرج من اليمن بعد،
وخجلاً من إخوان النضال الذين ارتقوا المناصب العليا فى السلطة.

لم يرسم البردوني منهجاً رمزياً فى مخاض قصيدته؛ فعنوانها حال دون ذلك "اليوم الجنين"،
بالإفصاح عن طرفى الرمز، فترقبنا خلال القصيدة توازيهما ونمو الصراع بينهما، بالإضافة إلى أن
الرمز كله جاء فى صورة حلم متعمد، يصدنا بالمباشرة والواقعية، ويوحى بأن الشاعر يجد حرجاً
فى ممارسة التعبير الرمزى بحرية فنية أو بمنهج رمزى مستقل:

- فـأحلم أن الجنين وليسـد بلا مـرضع
- ويرتد حلم مـضى ويمضى بلا مـرجع^(١)

وفى قصيدته "الفتاح الأعزل" يعبر عن سطوة الزمن وجبروته، محاولاً إدراج البناء الشعرى فى
الإطار الرمزى، فيرمز إلى الزمن دون تصريح، ويسند إليه القوى التى تمتلك التغيير، ويهيم
بالصور التى تلتف حول المغزى وتظهره فكان أسلوبه أقرب إلى الغموض منه إلى الرمز بمعناه
الأدبى أو كـمذهب له أصوله ومناهجه^(٢)، فالشاعر هنا يشخص الزمن المجرد فى كشافة تصويرية
متشابهة، فيأخذ مدلولاً خفياً وغامضاً، فهو إنسان منسى على مقعده، وحرق يبحث عن انتقاده،
وطفل تائه على صدر أمه التى تبحث عنه، وعصفور حبيس، وحلم ظامئ، وطيف أحول، وباحث
عن الأجل، وفتاة خجول تبحث عن الغزل وتستجديه:

سأه فى مقعده المهمل كسؤال ينسى أن يسأل
كحريق يبحث عن نار فيه عن وقته يذلل
كجنين فى نهدي أم لهفى تتمنى أن تحبل
يطفو ويقر كمصفور نواق فى قفص مقفل^(٣)

لم يفصح الشاعر عن الجانب التجريدى من الرمز ولكنه لم يلق ضوءاً نتبعه ونستنتق أبعاده
ليكون فى النهاية مدلولاً مادياً يعادل المدلول الرمزى التجريدى، أو يشير إليه بإحدى خصائصه
الوضعية، فنذكره بعد عناء وشوق لمشاركة الشاعر تجربته الحية، أو يتولد فى أذهاننا تام الأركان

(١) "اليوم الجنين" سنة ١٩٦٥ من "مدينة الغد"

(٢) انظر: الرمز والرمزية ص ٦١ وما بعدها.

(٣) "الفتاح الأعزل" سنة ١٩٧٢ من "لعنى أم بلقيس"

بعد قراءة القصيدة وفهمها، بل جاءت القصيدة ضرباً من الصور المتناحرة التى لا يجمع بينها إلا مؤثرات الدهشة والإغراب والتهويم.

وإذا كان "الرمز الشعرى يبدأ من الواقع المادى المحسوس، ليحول هذا الواقع إلى واقع نفسى وشعورى تجرّدى يند عن التحديد الصارم"^(١)، فإن البردوني بدأ بحشد من الصور المشعة بالغموض، والتى تتراكم فتتشئ، مدلولات مجردة، ويأتى - فى القصيدة - الواقع بعد ذلك من غمار التاريخ العربى والعالمى القديم والحديث، وكل الصور تتلاقى فى وحدة واحدة، هى وحدة الفاعل "الزمن"، كما يستعين ببعض الأمثلة والألغاز الشعبية الدارجة ليؤكد ذهنية "الزمن" الذى يقربه من مفهومنا بأنه صانع التاريخ والمعجزات وأحداث التغير والتحول وعدم الثبات، فمثلاً يقول:

ينغزو الأقمّار ولا يعسى ويخوض البحر ولا يستل^(٢)

فعبز البيت لغز شعبى دارج لا يتفق ومفهوم البناء الرمزي أو التشخيص الرمزي؛ ذلك لفرط حسيته وسطحيته التصويرية، كما لا تخفى المبالغة والمباشرة والسطحية أيضاً فى صدر البيت.

فالصورة الرمزية عند البردوني - فى محاولاته الأولى - تفتقد إلى التركيز، وشمول الرمز طرفى الصورة اللغوى بدلالته المادية، والإيحائى بدلالته التجريدية، على أن يكونا متوازنين فيها، وفى منأى عن المباشرة، ليرز كل مستوى بدلالته الخاصة، ويتلاشى الفرق بين الدالتين تدريجياً "بمعنى". لا يتجرد الرمز عن دلالته الواقعية المادية على الإطلاق، وإنما يشف عن دلالته الإيحائية من خلال هذه الدلالة الواقعية ذاتها، وبهذا يصبح للرمز مستويان من الدلالة، مستوى الدلالة الواقعية المادية ومستوى الدلالة الرمزية التى يشف عنها الرمز من خلال الدلالة الواقعية المادية"^(٣)، كما يؤخذ على الشاعر "اعتقاده أن البساطة الموحية تأتى من احتذاء الواقع"^(٤) فاجتر من مخزون الصور فى أذهان العوام أمثلة شعبية وحكمًا تاريخية للاتعاظ بها، مما جعل الإيحاء بالرمز ضرباً من السطحية والمباشرة مع أن الفن ليس محاكاة للواقع بقدر ما هو نظرة إلى الواقع بمقياس الذات"^(٥)، كما يؤخذ عليه تراكم الصور غير المتجانسة وغزارتها، ظناً أنها تكثف الإيحاء الرمزي،

(١) بناء القصيدة ص ١١٣.

(٢) "الفاتح الأعزل سنة ١٩٧٢".

(٣) بناء القصيدة ص ١٢١.

(٤) الرمز والرمزية ص ٢٨٧.

(٥) نفسه ص ٢٨٧.

فى حين أنها تبديد لمحاولة كشف الرمز المبكر.

ب - الصورة والسريالية :

وتتخطى الصورة حواجز الرمز بدلالتيه المتوازيتين: المادية والإيحائية، إلى بناء لغوى يقوم على الخلط التصويرى السريالى الذى يجمع من الرمزية "غربة العلاقات الأسلوبية بين طرفى الصورة والتى تقوم على المفاجأة لاعلى التوقع"^(١)، إلى جانب أهم عناصره: التشويه، وبالمفاجأة والتشويه تخوض الصورة عوالم بكم من المشاعر الإنسانية الغافية والمكبوتة بالوعى، والتى لا تتجسد إلا فى عالم الأحلام والكوابيس، وذلك هدف فى حد ذاته عند شعراء الرمزية والسريالية "أن تهتم الصورة بإثارة التجربة العاطفية أكثر من اهتمامها بتدرج العناصر الصورية تدرجاً برهانياً"^(٢)، مع الأخذ فى الاعتبار أن "وحدة الصورة الرمزية - وكذلك السريالية - وحدة نفسية"^(٣)، تعكس الظواهر والمشاهدات من خلال الذات المشوهة أو التى تعتمل التشويه فى ظاهر الأشياء؛ لا ستكناه باطن الإنسان وكوامنه، فتبدو الصورة فى بساطة، حلماً واقعياً يستثير من الإنسان فوق ما يريد الشاعر، ولذلك "يكتفى السريالى فى حلمه بالتقاط أول ما يرد إلى الذهن فى تلقائية ودون عناء"^(٤)، ودون تعديل فى انتقاء اللغة، التى تم انتخابها لحظة انبثاق الصورة "فالشاعر بذلك يفكر بالصورة".^(٥)، "ويمزق بها النظم التقليدية، ويتجاوز القوانين الظاهرة، ويتيح للخيال أن يجيء بالنقائض، وأن يجمع بين الأشياء المتناقضة، وأن ينظمها فى سلك واحد"^(٦)، وليس مبالغة أن نرتقى الصورة الشعرية إلى تلك الكثافة الموحية المشعة بالغريب، لما تحفل به من موسيقى مجردة محلقة، ولغة ذات دلالات مزدوجة وعميقة، وتراكيب تصنع الدلالات المبتكرة والإيحاءات الخصبية.

ولنتقل إلى صورة البردوني لنرى إلى أى مدى تحقق فيها هذا الحلم السريالى:

عندما تكشف له أن لبعض الأحرار يداً فى إخفاق الثورة عن جهل وغباء، رسم صورة بنطلق

(١) الرمز والرمزية ص ٣٤٨.

(٢) نفسه ص ٣٤٢.

(٣) نفسه ص ٣٤٢.

(٤) نفسه ص ٣٤٦.

(٥) نفسه ص ٣٤٦.

(٦) الشعر العربى المعاصر ص ٦٦.

فيها من تشخيص الثورة الشهيدة شاهدة عليهم إلى تراسل معطيات الحواس والمفاجأة والتشويه:

وأرتها خوالجُ الذعر وجهاً بربرياً كباب سجن كثيف
وجذوعاً، لها وجوه وأذقانٌ وإطراقةً الحمار العليف (١)

لقد غدا كثير من الأحرار يهاب مواجهة المبادئ الثورية التي ناضل من قبل لتحقيقها؛ لأنه تحول إلى النقيض، ويطفو ذلك الخوف النفسى على اللغة بإثثار تراسل الحواس "ليتمكن من تصوير مشاعره وأفكاره فى سعة وحرية" (٢)، فالوجه وهو من مدركات البصر أصبح من مدركات السمع، وذلك من وصفه بالبربرية إذ إنها: "الخلط فى الكلام مع الغضب والنفور" (٣)، ثم يأتى الوصف بشبه الجملة "كباب سجن كثيف" تعميقاً للوصف الأول الذى بدا وكأنه أصل فى العلاقات بين الوجه والصوت؛ لتعميق معنى الخوف من مسلك الأحرار أو بعضهم تجاه مصالحهم الخاصة دون الوطن والشعب، ولكى يوحى بذلك المعنى الواضح، يوحى بالكبت النفسى فى صورة ضجيج ينبعث من خلف باب السجن، وهنا يأخذ الوجه تعابير الخوف من خوالج النفس، ويستقطب ظلال الأصوات الغائرة تعبيراً عن الظلم الواقع على فئات من الشعب، ويسرع البردوني فى التشكيل بالضوء داخل الصورة؛ إذ إنها تفيض بالسواد والقنطرة من: خوالج، كباب سجن كثيف، وليوحى بأبعاد تأثير الوجه المخيفة، مثلها جذوعاً تحيط بالثورة الشهيدة، وغدت التداعيات فى الإطار النفسى تجسد معانى الغباء والحمق، فيفجأنا بمشهد "الحمار العليف" وهو مطرق كما يطرق المستفيدون من الثورة، ورغم اعتياد المشهد بالنسبة للمتلقى فإنه يبعث على الدهشة عند اقترانه بالصورة.

إذن كانت الجوامد والأحياء والأشياء عناصر لغوية فى تركيب تلك الصورة، ليضخ من خلال التشابك والخلط مؤثرات للمشاعر البعيدة فى النفس.

وقد يؤخذ على البردوني فى هذه الصورة بحثه عن مبرر لذلك النمط من التصوير، فذعر الشاهدة المعتمل فى داخلها هو المسوخ لارتداده على مشاهداتها، والبحث عن المبرر يقف حائلاً بين المتلقى وصدق الانفعال الذى افتقده الشاعر.

لقد كانت البداية السريالية صوراً متناثرة فى ديوانه "فى طريق القجر"؛ لأنه ضم قصائد

(١) "الشهيدة سنة ١٩٦٥" من "مدينة الغد"

(٢) الشعر العربى المعاصر ص ٥٦.

(٣) لسان العرب ص ٢٥٤ مادة "برر".

عاصرت محنة الثورة ومجتمع المتناقضات آنذاك، ومن تلك الصور التي ترصد نزوع الإنسان ونحوه من القوة إلى الانتهازية:

وتلمح فوق امتداد الدروب	سياط الخطايا تسوق الزخوف
ومقبرة يظماً المينون	عليها ويحسون وعداً خلوف
ومجتمعاً حشرياً يحن	على غير شيء حنين الألوف
ويعدو على دمه كالذئاب	ويلقى الذئاب لقاء الخروف ^(١)

فالظلم مازال قائماً والشهداء أموات قتلى في غير شهادة، لأن الوطن لم يستقل ولم يتحرر من العبودية، والمجتمع يأكل القوى فيه الضعيف، ويدعى حنين الإنسانية، ويسعى إلى الدمار.

وتأخذ الصور السريالية مكاناً في دواوينه بعد ذلك، حتى خرج ديوانه السابع "زمان بلا نوعية"^(٢) سنة ١٩٧٩ مصدراً يرسم يستوحى لوحة "سلفادور دالي" رسام السريالية الإسباني الشهير "الزمن السائل" أو الساعات السائلة" ويستثير الرسم على الديوان كوا من الخوف من فوضى الزمن وطوفانه الذي يجتاح الإنسانية بالموت والفرع، والبردوني في ذلك الاستلهم يؤكد على فكرة طغيان الزمن وأن الإنسان آلة لتنفيذ هدفه، وهو تعبير بصورة أخرى عن فكرة الزمن عند المتنبي.

وقد رصد الدكتور عبد العزيز المقالح الأديب والشاعر اليمني ظاهرة السريالية في تقديمه "الديوان البردوني"^(٣)، الذي ضم ستة دواوينه الأولى في مجلدين، وقد تصدرت هذه المقدمة كتاب الدكتور المقالح "شعراء من اليمن"^(٤)، وقد جاء فيها عن سريالية البردوني: "إنه يقرأ قصائد جديدة، يخلق في عوالم جديدة من الشعر العربي الحديث ومن الشعر العالمي المترجم، ثم إن الواقع اللامعقول يستدعي ظهور لغة جديدة، لغة تجمع بين الحقيقة والخيال، بين الواقع واللاواقع، بين المعقول واللامعقول، وذلك ما يتجسد في قصيدة "يداما":

مثلما يتدنى البيت المقفى	رحلة غيمية تبدو وتخفى
مثلما يلمس منقار السنى	سحراً أرعش عينيه وأغفى

(١) 'عازف الصمت سنة ١٩٦٣' من 'في طريق القجر'.

(٢) 'الطبعة الثالثة، دار الحدائق، بيروت ١٩٨٧م'.

(٣) 'الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت ١٩٧٩م'.

(٤) 'دار العودة، بيروت ١٩٨٣م'.

هكذا أحسو يدبك إصبعاً إصبعاً ، أطمع لو جاوزن ألفاً
مثل عنقودين ، أعيا اللجتنى أى حباتهما أحلى وأصفى
هذه أملى ، وأطرى اختها تلك أشهى ، هذه للقلب أشفى
هذه أخصب نضجاً ، إننى ضعت بين العشر ، لا أملك وصفاً^(١)

اللغة هنا - والكلام للدكتور المقالح - تهدم المألوف، وحديث الشاعر عن يدى الحبيبة، عن أصابع هاتين اليدين، وفى الحديث عنها قدر كبير من السريالية، وما يحرر الشاعر من الوقوع النهائى فى قبضة السريالية هى البيئية، هذا النظام الشعرى الذى بجزئ الصور فى وحدات كاملة ويمنع امتدادها، وقد بدأ هذا الاتجاه مع الشاعر منذ ديوانه "مدينة الغد" وهو ديوان حافل بالقصص الشعرى والصور السريالية :

حتى احتستها شفاه الباب لا أحد يومى إليسه ، ولا قلب له يجف
وظن وارتاب حتى اشتم قصته كلب هناك، وثور كان يعتلف
وعاد من حيث لا يدري على طرق من الذهول إلى المجهول ينقذف
يسبح كالريح فى الأحياء يلفظه تيه ويسخر من تصويبه الهدف^(٢)

على أننى أرى أن البداية كانت من ديوانه "فى طريق الفجر سنة ١٩٦٧" كما سبق الاستدلال على ذلك.

وأورد بعض الصور السريالية التى يختلط فيها عناصر تشكيل الصورة، وتعتمد إلى المفاجأة والتشويه والإغراب، فيصور بشاعة أسمار الليل القروية والتى تؤدى أحياناً إلى عادات سيئة، كالنار، وكالتسابق فى ترويج الفتيات لوافدين أثرياء من دول الخليج:

من مئاه الظنون تستجمع الأسمار شعت الرؤى وفوضى المشاهد
بين جدرانها ركام الحكايا من جديد القرى وأكفان نالد
ونجاعييد الشعوذات عليها كرفاة نقيأتها المراقد^(٣)

(١) 'يداها سنة ١٩٧٤' من 'السفر إلى الأيام الخضر'.

(٢) 'كانت وكان سنة ١٩٦٥' من 'مدينة الغد'

(٣) 'أسمار القرية سنة ١٩٦٤' من 'مدينة الغد'

ويصور المادية المفرطة التي جمدت أمامها الإنسانية في سعيها الحثيث لتحسين الأوضاع الاجتماعية،
فنتج عنها انهيار القيم في ضمير الأجيال الجديدة، حتى باعَت الجوامد أعراضها تقليداً للإنسان:

جثت نسير بلا رؤوس، حارة تفتت سرتها وفيها تفتى
حجر بلا فخذين يزحف حاملاً نهديه في يده : أياريح اقطفى
ورؤوس أطفال تقص رقابها عنها وتعلو كالطيور وتنكفى^(١)

ويكون وقع الصورة السريالية أشد تأثيراً إذا عرفنا أنها مشاهد "رصيف" الشاعر الناقد.
ويعبر عن تناقض الإنسان وانقسامه الروحي والنفسى بين المثالية التي يجرفها غضب السلطات
والخضوع الذي يولد الذل والهوان:

فتفتلى في داخلي "كربلا" نصفى "حسينى" ونصفى "يزيد"
أمشى كجيد وحده لحظة ولحظة رأسين من غير جيد
أريد ماذا؟ يا زمانا بلا نوعية، لم يدر ماذا يريد؟
يدل فخذه يديه، يرى أخشاب عينيه بأذن "لبيد"
بلا أب ببـدو، بلا ابن وفى عينيه يدمى باحشاً عن حفيد^(٢)

وذلك التصوير السريالى يستلهم التراث التاريخى والدينى والأدبى، إضاءات تخفف من حدة
التصوير وجمود الخيال إزاءه.

وبالسريالية يث الروح والحركة فى الأشياء الجامدة، ويعيد تركيب الواقع من أنسجة نفسه،
إيحاء بالجمود المركب فى نفس الإنسان اليمنى، الذى لا يخطو تجاه تحرره من الجهل والفقر
والمرض خطوات جريئة، تثير له استقلاله الفكرى وتحرره من أهواء مزاجه الخامل بتعاطى "القات"
وهو بصورة غير مباشرة يلقى باللائمة على الحكومة:

ويحصى الطريق، جدار مشى جدار سيمشى، جدار هرب
ولا شىء غير جدار يقوم بوجهى، وثان يعدد المركب^(٣)

(١) 'فكريات رصيف متجول سنة ١٩٧٧' من 'زمان بلا نوعية'.

(٢) 'زمان بلا نوعية سنة ١٩٧٧' من 'زمان بلا نوعية' والشاعر يستلهم بيت لبيد: إن الثمانين - وبلغتها قد
أحوجت سمعى إلى ترجمان.

(٣) 'أغنية من خشب سنة ١٩٧٤' من 'السفر إلى الأيام الخضر'

ومع أن لليمن قلباً طموحاً صلباً في إمكانه امتلاك الجدد واستلابه ممن لا يستحقونه، فإنها عربية الحكم والانتماء، فيها الكسل والخمول والتراخي، وما القلب هنا سوى الشعب، وسمات العرب الحكومة التي فرض عليها الحكم سلفاً:

وأقمت لها قلب فاشية ووجه عليه سمات العرب ^(١) إذن، كانت الصورة الشعرية عند البردوني خطوة واسعة في طريق تجديد الشعر الحديث. مع الحفاظ على أبهى أشكاله الماثورة وأحلى موسيقاه، كما كانت الصورة الفكرة وطريقة التفكير، ومنهجاً يث به الآمال لنفسه ولشعبه اليمنى والعربى، كما كانت الصورة الشكوى والهم والسلوى، حملها من ذاته ففاضت وهي تنتهج العديد من أساليب التصوير عند المذاهب الأدبية.



(١) نفسها.

الخاتمة

يرتقى الشعر بما يحمل من ملامح الحداثة والمعاصرة، مع تصوير الذات الإنسانية التي تستشف الواقع وماوراءه، والماضى والمستقبل، رؤى وافكارا تأخذ بناصية الإنسان فى دروب فكرية وسلوكية محددة، وإن الواقع وحده يعتبر الخطوة الأولى فى تشكيل التجربة الشعرية، والواقع والتجربة المعاصرة، وجهان فى جسد واحد، فالتجربة الشعرية تغلغل فى أغوار النفس، لتصور أبعادها المشتتة المتناثرة بين المادية والمثالية، وهنا أخذ الشعر دور المحاكاة للواقع دون محاولة الارتقاء الجاد بالواقع والإنسان، وليس معنى ذلك أن الشعر يجب أن يكون تعليميا، ولكن الشعر فن عظيم، والفن ماكان إلا لخلق صلة قوية بين الإنسان والخالق والكون والإنسان، هذه الصلة هى شعور القوة فى الانتساب إلى الجماعة البشرية منذ الخليقة إلى الأبد البعيد، فالمحاكاة إذن وقفت عند حدود الرصد، ولم تشأ أن تتجاوز الرصد إلى الخلق والإبداع.

لقد ولدت القصيدة العربية التراثية تصور النفس والناس والأحداث، وتنغم الواقع بالموسيقى المنتظمة، وتؤثر بالكلمة والجملة وتخرق الوجدان بيت منها حتى عرفت قصائد كثيرة بيت فيها، كما عرف الشعراء بيت فى قصيدة، وتمر سنوات وقرون وتظل هذه القصيدة شاهدة على ميلاد الشعر العظيم وأمله، ومازالت هى النواة الأولى فى تخلق الموهبة الشعرية الفطرية، ومن البسير أن تكون هى الجديد المتطور لا أن تكون القديم المشرك، فمن إمكانات القصيدة التراثية الفنية، يمكن للشعر أن يعود إلى القمة، لأنها مازالت مؤثرة فى الوجدان العربى، ولأنها من التقاليد التى يجب أن نحيا كما أحيا كثير من شعراء أوروبا تقاليدهم الشعرية. حتى لا يفضلوا فى التمهيد وشتاتة الفن، وتجربة الشاعر الإنجليزي إليوت جديدة بالبحث عن الأسباب التى دفعته إلى أن ينادى بالتقاليد الشعرية.

وهناك فرق شاسع بين بناء متماسك وجدانيا وفنيا، وبناء مستحدث يبحث له عن أصول وجذور فى عمق الشعر العربى، إن الشعر الحر يحاكي الواقع فقط، لا يضيف إليه شيئا ولا يحمل من التطور والتجديد إلا الأفكار وشيئا من حرية التعبير والتصوير، ومابرع فيه إلا من برع فى القصيدة التراثية، غير أن شعراء القصيدة التراثية قادرون على استقطاب الجديد فى بنائهم التراثى، بما يملك هذا البناء، وبما يملكون من قدرة فنية وفكر متطور ومفهوم عميق للحداثة

الشعرية وثقافة عريضة في جوانب العلم والفكر، وكثير هؤلاء الشعراء، إلا أنهم لا يزاحمون وقد قصد إلى خفض أصواتهم لسمع آخرون.

إن الشاعر اليمنى عبد الله البردوني لم يكتب إلا في البناء الترائى، وقد بلغ من التطور والتجديد بينائه مالم يصل إليه الشعر الحر أبداً، فقد جدد في البناء نفسه ولم يخرج عنه، فابتدع أوزانا موسيقية من بيته الفنية، ونسج على أوزان لم ينسج عليها الشعراء قبله، وقد شارك شعراء العصر الحديث في استخدامات حديثة لبعض الأوزان، واستخدم أنظمة في الوقف تتجاوز حدود الشطر والتفعيلة والبيت، والوقف هنا يخضع لإيقاعه النفسى، ويخضع لزفراته التى تسمع من خلال قراءة المتلقى لشعره، وأبدع فى اللغة، فاستخدم معجمه الخاص بعد رحلة شاقة فى الاشتقاق والتوليد، واستخدم الكلمات الغريبة النادرة والأجنبية دون تكلف أو عمد إلى حداثة ظاهرة جوفاء، وكان له خصائص لغوية فى شعره جديرة بالدراسة والبحث، كما استحدث أساليب شعرية من مجموع ثقافته وتعددها وتشعبها، فاستخدم الموروث ووظفه ببراعة فى تجربته المعاصرة، وعمد إلى إبداع ألوان من الصور الشعرية لم تكن من قبل، وقد وقفت فصول اللغة والأسلوب والموسيقى والصورة على مجالات إبداعه وحددت أبعادها ومصادرها.

وبعد فإن القصيدة التراثية حرة بالاهتمام والبحث والدراسة، فما زالت ولن تزال نور الشعر إلى الأبد؛ لامتلاكها من القدرات الفنية مالم يكتب لغيرها، ومن تجاوز الحق أن تركز الدراسات الحديثة أو أغلبها إلى الشعر الحر وحده وتترك وجه الأصالة الشعرية باعتباره قديما، وما كل قديم يصدأ، وما كل جديد يعمر، وإن الالتزام بالشعر الترائى، هو التزام بالأصالة والتقاليد، والحداثة تتولد من قدرة الفنان على استقطاب هذا الجديد.



٩	تقديم
١٣	المقدمة
١٥	تمهيد
٢٣	الفصل الأول: حياة البردوني :
٢٥	أولاً : حياته
٣١	ثانياً : مفهوم الشعر عند البردوني
٣٣	ثالثاً : فكره وفلسفته
٣٩	رابعاً : أثر العمى فى شعره
٤٥	خامساً : مراحل الشعرية
٥٥	الفصل الثانى : الأسلوب :
٥٩	١ - خصائص أسلوب البردوني الشعرى
١١٢	٢ - وسائل الإيحاء الأسلوبية
١٢٤	٣ - أدوات التعبير الأسلوبية
١٣٣	٤ - مآخذ الأسلوب
١٣٧	الفصل الثالث : الصورة الشعرية :
١٣٩	(١) - تقديم نظرى
١٤٢	(٢) - خصائص الصورة
١٥٨	(٣) - وظيفة الصورة
١٦٣	(٤) - طبيعة الصورة
١٦٨	(٥) - أنماط الصورة
١٧٤	(٦) - روافد الصورة
١٨٧	(٧) - عناصر تشكيل الصورة
١٩١	(٨) - لغة الصورة
١٩٧	* الصورة الشعرية بين التقليد والإبداع
٢٠٩	الخاتمة



د. أحمد عبد الحميد

- من مواليد الإسماعيلية
٢٢/١٠/١٩٦٠م
- حاصل على ليسانس دار
العلوم جامعة القاهرة
١٩٨٣م
- ماجستير الأدب العربي
من كلية دار العلوم
جامعة القاهرة ١٩٩٢م
- دكتوراة الأدب الأندلسي
من الكلية نفسها ١٩٩٦م
- يعمل مدرساً للأدب
العربي في كلية
الدراسات العربية
والإسلامية جامعة
القاهرة - فرع الفيوم .

عبد الله البردوني

أحد الشعراء المعاصرين الذين ناعوا بثقل أمانة الكلمة الشاعرة، واستطاع أن يجردها سلاحاً ولبساً في أمته، واستطاعت الكلمة الشاعرة أن تصور الوجود والعالم والبشر والتاريخ والحياة في ذاته خلف جفنيه المظلمين، كما استطاعت أن ترسم ملامحه النفسية الغائرة، التي تتحكم في منطق الأشياء لتبني له منطقته الخاص، وتبيح له التردد والاختلاف في قضية واحدة، وهو في موقفه صادق الحس والمشاعر، لأنه لا يصور الحقائق الظاهرة، بقدر ما يصور أثر سباتها في نفسه، وكم هي كثيرة وشائكة تلك القضايا اليمنية والعربية والإسلامية !